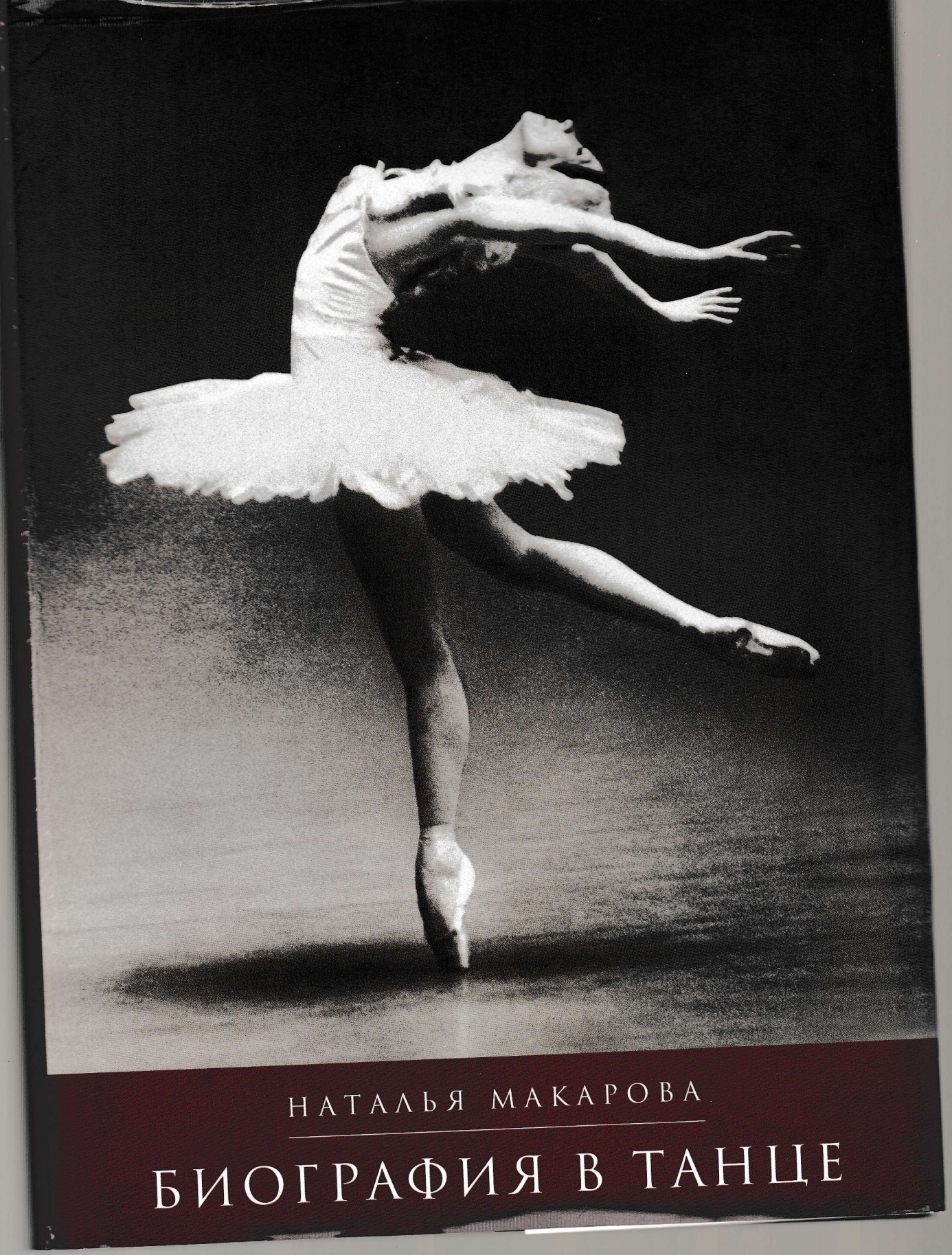
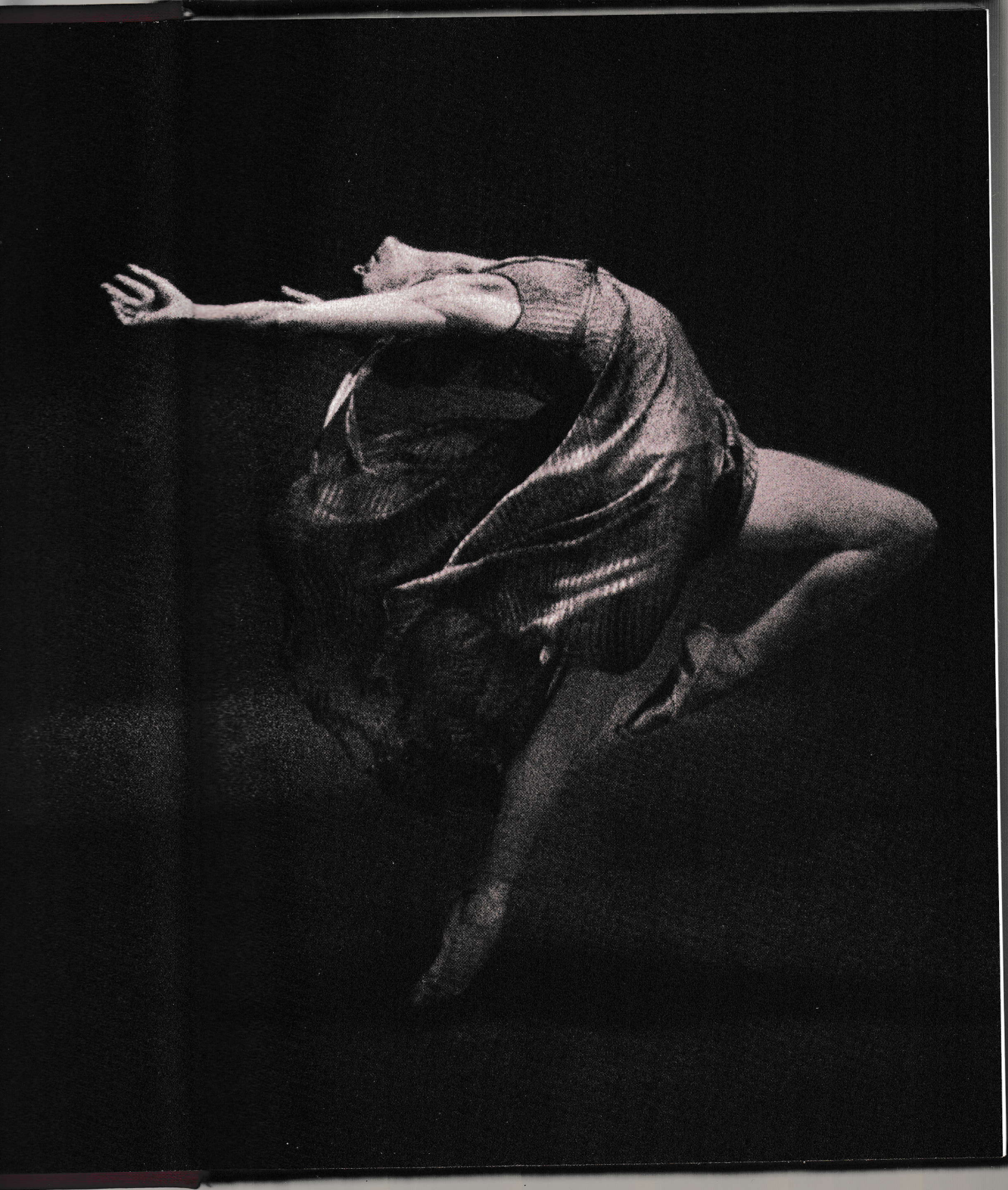


НАТАЛЬЯ МАКАРОВА

# БИОГРАФИЯ В ТАНЦЕ



Н. Макарова

*Союз театральных деятелей Российской Федерации*

НАТАЛЬЯ МАКАРОВА

# БИОГРАФИЯ В ТАНЦЕ

Москва.
«Артист. Режиссер. Театр»
2011

УДК 792.8
ББК 85. 335.42
М15

В книге помещены фотографии из личного архива Н. Макаровой

Издательство и редактор также благодарят Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства за предоставление фотоматериалов из своих фондов.

Особая признательность за консультации В. В. Чистяковой

Литературная запись Г. Т. Шмакова
Подготовка текста, редактура, послесловие, примечания и комментарии Н.Н. Зозулиной

На суперобложке: «Лебединое озеро» (фото Д. Макаровой) и «Voluntaries» (фото М. Своуп).
На авантитуле и форзацах: «Другие танцы» (фото К. Дугласа)

ISBN 978-5-87334-095-8

© Наталья Макарова, 2011
© Наталия Зозулина, послесловие, комментарии, 2011
© Издательство «Артист. Режиссер. Театр», 2011

# ОТ АВТОРА

В то время, когда писалась эта книга, я не могла предполагать, что она когда-нибудь появится на русском языке. Это была середина 1970-х годов, и мне, советской «невозвращенке», дорога в Россию была закрыта. Все, кто эмигрировал тогда из Советского Союза, знали, что они сжигают за собой мосты. Что им никогда уже не увидеть родных и друзей, что даже упоминание их имени грозит опасностью. Еще когда я работала в Кировском театре, такое произошло с Рудольфом Нуреевым, попросившим в 1961 году политического убежища во Франции. Его имя тотчас было вычеркнуто из жизни ленинградского балета, словно такой танцовщик никогда не существовал. Следующей, кого постигла та же участь, была я; за мной, через четыре года, – Михаил Барышников.

Мне было понятно, что моя книга никогда не увидит России. Я работала над ней вместе с Геннадием Шмаковым – ленинградским эмигрантом, филологом и переводчиком. Естественно, мы общались и размышляли по-русски, после чего текст был переведен на английский язык и отдан в нью-йоркское издательство «Knopf», в котором «A Dance Autobiography» и появилась на свет в 1979 году с посвящением моему сыну Андрюше.

С тех пор прошло три десятилетия. Вырос мой сын – ему теперь столько же лет, сколько и книге, законченной перед его рождением. Меня, как и всех, не могли не коснуться грандиозные перемены, произошедшие со времен «перестройки». Россия стала открытой страной. На девятнадцатом году разлуки я наконец смогла обнять



ментарии, 2011
еатр», 2011

маму, и вновь станцевать на сцене Кировского театра, с которой началась моя балетная судьба. С того момента как я осталась на Западе, я не испытывала подобного эмоционального потрясения...

С тех пор я побывала на родине не один раз. И мне захотелось, чтобы книга, написанная на русском языке, появилась в России. Я достала оригинал текста и впервые за все эти годы перечитала. Конечно, на какие-то вещи сегодня я смотрю если не совсем иначе, то под другим углом. Мне показалось необходимым, не меняя временных рамок, что-то добавить, о чем-то более обстоятельно рассказать, в какие-то творческие вопросы углубиться. Поэтому русская версия книги не является точным слепком с западной. Но в чем они неотличимы друг от друга, так это в выражении моей неизменной благодарности к воспитавшим меня педагогам Вагановской школы и Кировского театра, ко всем работавшим со мной хореографам и танцевавшим со мной партнерам.

*Наталья Макарова*
*2010*

# ПРЕДИСЛОВИЕ

Эта книга писалась в Нью-Йорке и Сан-Франциско, Вашингтоне и Филадельфии, вырастая, как снежный ком, из доброй сотни интервью и просто разговоров с Натальей Макаровой – чаще всего после ее спектаклей или репетиций, неизменно подбрасывающих живой материал для беседы. Потом эти беседы в свободном стиле, которые я записывал на пленку, обрабатывались, и то, что держит перед собой читатель, – выжимки километров пленки, накопленной за три года.

Я знал Наталью Макарову со времени ее дебюта в Ленинградском академическом театре оперы и балета им. С.М. Кирова[1] и всегда считал, что ее драгоценный танцевальный талант коренится в спонтанной, ничем не стесненной экспрессии, не терпящей предварительных прикидок. С первой беседы о «Жизели» летом 1976 года она опрокинула мое прежнее представление о ней. Макарова энергично рассказала мне о своей каждодневной и непрестанной работе над давно знакомой ей поселяночкой, о том, как каждый раз перед спектаклем придумывает себе ее характер, как меняет прежние акценты. Я был поражен – за фасадом ее внешней непредсказуемости таилась настоящая артистическая лаборатория со своим набором колб и склянок, бесчисленными реактивами, которые варьировались в зависимости от химии ее вдохновения.

С самого начала Макарова повернула наши разговоры в сторону балетной теории и порою, как одержимый альпинист, взбиралась одним махом на такие ее высоты, что подчас мы оба не знали, как

нам спуститься на землю. Со свойственной ей любознательностью и нетерпеливостью она разом хотела уяснить себе все: что такое романтический, классический и неоклассический балет, чем они отличаются друг от друга, чем разнится русская школа от западной и т.д. Все выливалось довольно хаотическим потоком на мою голову, временами грозя перевернуть мои устоявшиеся взгляды на балет. В своих суждениях Макарова была не просто напориста, но одержима. Я защищался от нее всеми авторитетами от Жан-Жоржа Новерра до Эдвина Денби[2]. Она не принимала никого в расчет: казалось, впервые ей выпала возможность выговориться, и она летела вперед, не разбирая дороги, порою не подбирая слов, заменяя их мимикой или просто танцами. Она не всегда была точна, потому что, как многие балерины, она боялась формулировок и стеснялась своего – впрочем, мнимого – косноязычия. Когда общими усилиями мы облекали ее ощущения в слова, она чаще всего говорила: «Это банально… неинтересно… чепуха…» Ей нравился сам процесс размышлений. Впервые за все эти годы, до краев забитые живой танцевальной практикой, она слушала себя, видела свои мысли на бумаге и привыкала к ограниченности слова.

Постепенно работа над книгой стала для нее чем-то вроде долгого психоаналитического сеанса, актом самопознания, который прежде ей не случалось проделывать. Собственная биография как таковая ее не интересовала («Кому нужна эта суета и житейские детали?»), и она безжалостно вычеркивала все то, что не имело непосредственного отношения к искусству танца. Моя роль при ней была различна: то сочувствующего собеседника, то оппонента, с которым она ожесточенно спорила, так что наши дебаты переходили по русскому обычаю в крик. И вскоре меня ей стало мало. Она решила расширить аудиторию, и наши интервью превратились в своеобразный балетный семинар, участниками которого в разное время были наши общие друзья и коллеги Макаровой – Михаил Барышников, Александр Минц, Елена Чернышева, Джорджина Паркинсон. Всем им – моя огромная благодарность, как и тем, кто по мере работы над книгой оказывал мне всяческую поддержку. Это Сюзанн Масси, Дина Макарова, Хелен и Шелдон Атлас, Юджения и Анри Долл и, конечно, муж Макаровой – Эдвард Каркар.

К декабрю 1977 года первый вариант книги был готов, и, пользуясь свободным временем Макаровой, ждавшей ребенка, мы сели в ее сан-францисском доме за отделку рукописи. После первого прочтения она, к моему ужасу, сказала: «Вот сейчас самое время начать писать книгу – это все заготовки».

Мы трудились целыми днями еще месяц. И когда по мере сил отшлифованная и, как мне думалось, вполне готовая к печати рукопись оказалась на столе нашего редактора Роберта Готлиба, он, со свойственным ему знанием дела, благожелательностью и дотошностью вычистив текст, попросил расширить чисто теоретические пассажи. Книга опять стала расти, поглотив еще полгода интенсивной работы.

Макарова была уже другая: она более четко схватывала свои колеблющиеся, как ртуть, ощущения, за которыми прежде мысль не поспевала, она укротила по возможности свой максимализм, понимая, что «невозможно объять необъятное». И все-таки, прочитав последний вариант книги, она сказала: «Теперь это выглядит более-менее пристойно, но, строго говоря, сейчас самое время еще год поработать над ней… »

И в этом вся Макарова – беспощадная к себе и другим, всегда недовольная сегодняшним днем в балете и с азартом смотрящая в завтра. Поэтому сегодня она свою книгу размышлений о классическом танце считает лишь приближением к тому «last and final confession»*, которое, надеюсь, она когда-нибудь еще напишет.

*Геннадий Шмаков*
*1978*

---

* Последнее и окончательное откровение *(англ.)*.

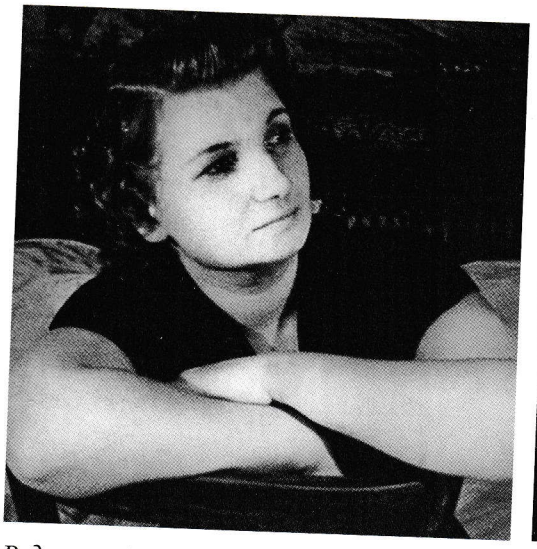
# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

# ГЛАВА ПЕРВАЯ

*Игра случая – Картины детства – Подлинная реальность – «Заноза» – «Зуд» познания – Дворец пионеров – «Пошла бы ты, девочка… в Вагановское училище» – Директор Шелков*

Балериной я стала по чистой случайности. Не попади я однажды в Вагановское училище, я, наверное, сделалась бы врачом, архитектором или пошла бы в университет изучать языки на радость моим родителям, которые мечтали меня видеть вооруженной «серьезной профессией», подобающей интеллигенту, а никак не танцоркой, которая, по их мнению, умеет «только дрыгать ногами».

Итак, случай… В конечном счете, вся наша жизнь не что иное, как вереница случайностей. Только не всем эти случайности помогают реализовать свои подспудные возможности, порою увлекая людей на иные – чужие и чуждые им – пути. Мне повезло – судьба словно играла со мной в поддавки, бескорыстно одаривая меня, и я ей благодарна за это. Все случайности, как правило, работали мне на руку, помогали самоосуществиться. Возможно, это происходило потому, что я по природе своей человек скорее интуитивного, нежели рационалистического склада. Я больше доверяю внутреннему голосу, каким-то бессознательным импульсам, и под их влиянием нередко принимаю даже самые трудные решения. Моя интуиция подтолкнула меня остаться на Западе. И, видимо, она же в августе 1953 года привела меня, почти уже тринадцатилетнюю, на улицу



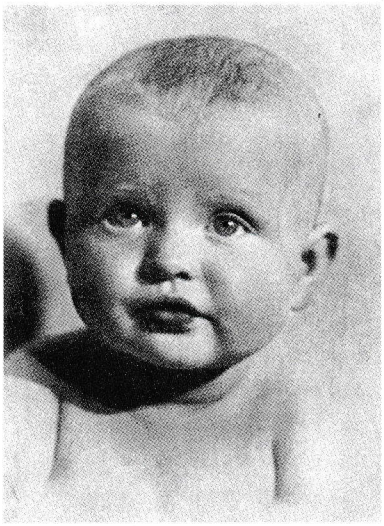
*Родители: Капитолина Ивановна и Роман Сергеевич*

Зодчего Росси к дверям Хореографического училища, где было вывешено огромное объявление о приеме.

Сложись мое детство иначе, возможно, моя дремлющая склонность к танцу и проглянула бы пораньше. Но я родилась накануне Великой Отечественной войны, затопившей кровью Россию и стоившей жизни моему отцу[1] – он погиб в военные годы. Детство обернулось голодным и безрадостным кочевьем по городкам и селам Ярославской области – сначала с мамой[2], а потом с бабушкой Настей[3]. Мой родной город Ленинград в это время терпел поистине крестные муки беспримерной в истории блокады. На его строгих, классически-прекрасных площадях и проспектах царили лишь смерть, голод, холод и страх. По счастью, мои детские глаза миновали грозные видения тех дней: замерзшие трупы на улицах, 125-граммовая пайка хлеба пополам с опилками, переполненные бомбоубежища и всполохи пожаров над умирающим оцепенелым городом.

Картины моего детства смутны, лоскутны, сбивчивы… В них вплетается все, что угодно, но только не танцы. Вот я топочу ногами и бьюсь в истерике, требуя у перепуганной мамы сахара в каком-то провинциальном городке; вот рву лен и вяжу снопы в деревне; вот меня моют в корыте в русской печке; вот безымянный деревенский мальчишка, моя первая симпатия, приставил вилы к

моему горлу… Или памятная, впервые увиденная плитка шоколада «Золотой якорь», подаренная мне отчимом[4] по возвращении в освобожденный Ленинград.



*Шесть месяцев*

Потом уже я вижу себя решающей задачи по арифметике в нашей коммунальной квартире[5] – как я лихо с ними справлялась. Я быстро научилась читать и считать еще до школы, и именно чтением книжек под партой – как сейчас помню, Жюля Верна – скрадывала скуку первых классов, за что учительница один раз выставила меня за дверь. Помню свои муки с английским языком, который никак мне не давался (надо же, теперь я могу на нем даже философствовать). Наряду с ним я занималась и французским, которому меня учила дома моя тетя Оля[6], преподававшая языки в Военной академии. Это с ней связан семейный апокриф о том, что в пору большой дружбы СССР с Китаем она, уже пожилая, чтобы не потерять работы, выучила и стала преподавать китайский язык. Меня на занятия французским языком она заманивала шоколадками. Я должна быть благодарна ей за неплохое французское произношение, и ведь именно французский спасал меня в первое время на Западе, когда я не говорила по-английски. Кто, кроме судьбы, мог это предвидеть?.. Еще было увлечение гимнастикой и акробатикой – моя «лягушка» посреди комнаты порою так пугала маму, что у нее из рук падали тарелки. Но вот о танце я совершенно точно не помышляла. В Кировском театре не только не бывала, но, пожалуй, и не подозревала о его существовании, а уж о Вагановской школе[7] и подавно.

Однако же без всякой подсказки со стороны я уже тогда тайно, в отсутствие домашних, разыгрывала представления. Сама перед собой. Главное, было дождаться, чтобы я осталась одна. И вот этот предвкушаемый с трепетом миг. Я во что-то облачалась, во что-то заворачивалась, плед или скатерть, и начинала «настраивать-

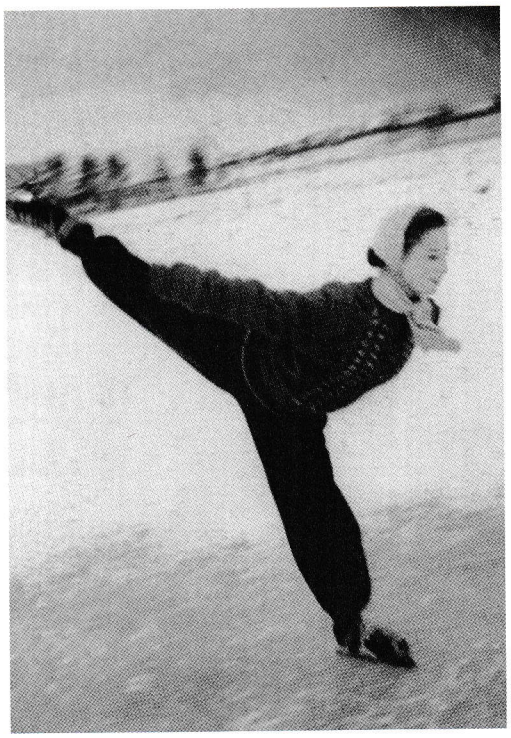
*Школьница*

ся», встав перед зеркалом… Я смотрела в зеркало, включала свое воображение, и все мои чувства приходили в неописуемое волнение. Из глаз текли настоящие слезы, я чувствовала горечь, и сердце мое разрывалось от страдания. Но вместе с тем какая-то часть меня продолжала созерцать зеркальное отражение, как зритель на спектакле. Я хорошо помню эту двойственность, совершенно не мешавшую остроте переживания. И вроде я даже говорила себе: «Когда-нибудь эти слезы увидит весь мир…» Эта темная и какая-то беспокойная сторона детства, которую я ото всех скрывала, эта пылкость воображения, требующая разрядки, наверное, знакома каждому, кто рожден артистом. Детский, почти бессознательный опыт залегает в пластах дальнейшей взрослой жизни и оказывается мощным источником актерских эмоций, находок, озарений. Потому что его интенсивность ни с чем не сравнима, он – как ожог для души, на который сколько ни дуть жар остается.

Так что больше всего из своего раннего детства помню как раз остроту всех впечатлений, какую-то удивительную, небывалую эмоциональную полноту, переживаемую повседневно, желание все вбирать, все пробовать без устали. Такой полноты я никогда потом не чувствовала в сознательный период моей жизни. А тогда мир был распахнут настежь, и я жадно вбирала его в себя, наслаждалась им, считая его только своим и ничьим более достоянием. Возможно, тогда уже я если и не понимала умом, то просто ощущала, что ценно по-настоящему лишь то, что схватываешь сердцем, и что единствен-

ное богатство, которым ты располагаешь и которое неотторжимо от тебя, – это твой внутренний мир, куда посторонним вход воспрещен. Это и есть моя подлинная реальность, с которой внешний мир лишь соприкасается. И это источник подлинного счастья, которое для меня не что иное, как гармония между моим внутренним «я» и реальностью. Когда я говорю друзьям, что смогла бы прожить полгода совершенно одна – дайте мне только книги и музыку – а они в ответ улыбаются, я вовсе не шучу: пушкинское «на свете счастья нет, но есть покой и воля» я понимаю именно как знак равенства между покоем, волей и счастьем.

Наверное, раннее сознание того, что в мой мир никому нет доступа, и было причиной моей несносности в детстве. Я была на редкость запальчивой со взрослыми, непослушной и шальной, «кошкой, которая ходит сама по себе». И каждая попытка приручить меня или образумить встречалась в штыки, усугубляла мою вздорность и несговорчивость. Бедный мой брат Котька[8] – он был на семь лет младше меня, и как же я его порой третировала! На него все взрослые обращали внимание, ахали: «Какой хорошенький!» Он и вправду был, как ангелочек – кучерявый блондинчик. Мной же в детстве никто не восхищался – я красавицей не считалась. Наверное, мне было обидно,



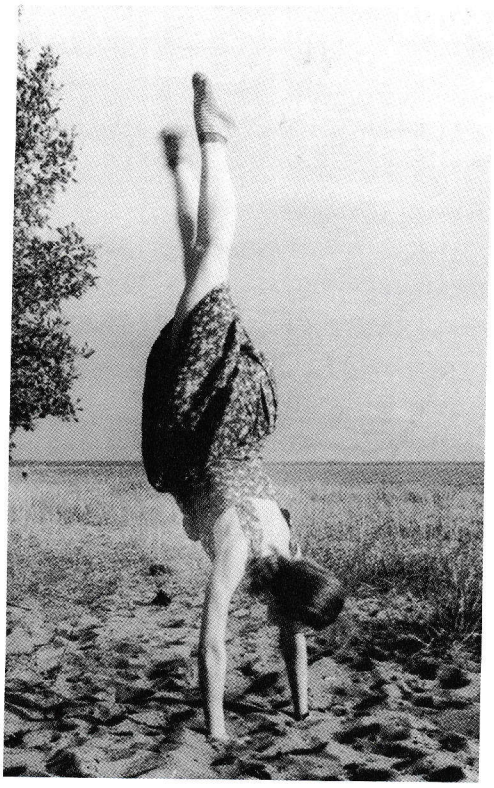
и в отместку я ему устраивала «прекрасную жизнь». В то же время никто другой не смел его и пальцем тронуть, тут уж я грудью вставала на защиту брата…

Летом, когда мы жили на даче, если мне что-то не нравилось, я убегала в лес, вызывая всеобщую панику. Этот лес был также потребностью моей внутренней жизни, словно я убегала в себя, к своим напряженным переживаниям наедине, без людей. Что удивительно, во всех этих побегах я никогда не боялась заблудиться в лесу – этого ни разу не произошло. Меня искали, находили, или я потом сама возвращалась в дом. Я росла настоящей «занозой» и не раз не на шутку пугала маму своими эскападами, за что, правда, и наказывалась со всей строгостью.

Ох, как однажды мне влетело летом на отдыхе! Я отлично плавала, но прыгать и нырять, как это делают мальчишки, не умела. Исправить этот недостаток взялся мой дядя, и с его подстраховкой – а было мне лет двенадцать – я все-таки нырнула, тут же придя в восторг. На следующий день мы семьей пошли на высокую плотину, перегораживающую реку, – разумеется, это было не то место, где вчера меня учили прыгать в воду. Решила ли я похвастаться своими достижениями или мне просто стало жарко, сейчас не помню, но, ни минуты не раздумывая, я разбежалась и сиганула с высоты в воду. Пока я выныривала, мама пребывала в полном шоке, успев, наверное, вообразить самое худшее – выплыть из завихрений воды у плотины в принципе было невозможно. И когда мама увидела меня выбирающейся на берег и чуть ли не бегущей повторить свой подвиг, можно себе представить, что я от нее за-

служила… Ну а другой моей излюбленной забавой было лазить по деревьям и желательно до самого верха. Однажды такая акробатика закончилась падением – как раз с верхушки черемухи, куда я полезла за ягодами. Хорошо, ветки смягчили приземление, а то могла бы и в училище не поступить.

Слава богу еще, что я хорошо училась. Я была на редкость старательна – первая ученица в классе – и не потому, что во мне так уж сильно развили чувство долга или ответственности. Уже в детскую пору я помню в себе два сложившихся качества: любознательность и максимализм. Так они во мне и засели: меня больше всего на свете влечет к себе что-то неизведанное, непознанное с оттенком авантюрности, сопряженное с риском. И тот же самый импульс, точно стрекало, подгоняющий меня, срабатывает в балете: я постоянно хочу чего-то нового, как-то иначе себя повернуть. Это как зуд, все время мучающий меня, но как только я себя в чем-то попробовала, это мне уже неинтересно. По-настоящему интересен мне и всегда захватывает меня процесс – работы, познания и узнавания себя в нем – а не результат. Но я редко бываю довольна собой. Этот бес неудовлетворенности, неотвязно донимающий меня, – когда мой «вечный двигатель», а когда и тормоз, потому что от сознания недостижимости совершенства, такого, какого я хочу в данную минуту, порой берет отчаянье и хочется все бросить раз и навсегда…



Итак, вероятно, моя любознательность и привела меня во Дворец пионеров, бывший Аничков[9], где когда-то сам Пушкин танцевал с красавицей-женой на царских

балах. Шла я туда с подружками записываться в гимнастический кружок, а попала почему-то в балетный – честно говоря, даже не помню почему. Помню только ощущение какой-то потерянности, забитости, стыда за себя – гадкого утенка, затесавшегося среди лебедей. Какие-то хорошенькие мальчики и девочки церемонно вышагивали в полонезе, плыли в русском танце, выделывали разные balancés. Я за ними не поспевала, ничего не понимала, дома обливалась слезами от унижения и сознания собственной жалкости, но не ушла оттуда… Вероятно, потому, что обстоятельства бросали мне вызов, рождая в ответ чувство азарта и желание переупрямить самое себя, утвердиться наперекор всему и вся. Это было мучительно трудно и потому поглощало меня целиком.

Отклик на challenge* жив во мне и по сей день. Преодолевая, я испытываю большее удовлетворение, например, от каждой удачной Авроры, нежели от успеха в «Жизели». «Романтизм» у меня в крови и дается гораздо легче, чем сложно инструментованный классический танец Авроры… Однако стоп: до этих балетных вершин мне еще было далеко, как до луны.

В том балетном кружке Дворца пионеров я все-таки вышла на любительскую сцену. На новогоднем представлении мы танцевали какие-то безумные танцы снежинок вокруг елки. Я умудрилась не только перепутать все движения, но и сбить с толку остальных, так что весь танец превратился в какую-то кашу. Я разревелась прямо на сцене. Тогда-то – уж не знаю, за какие мои добродетели – учительница Зинаида Ивановна и сказала мне: «Пошла бы ты, девочка, лучше через переулочек в Вагановское училище. Там тебе будет интереснее». Я отродясь не видела это самое училище, но так как часто бродила одна по городу, то без труда нашла неподалеку от Аничкова дворца улицу Росси. Зачем я вошла внутрь и спросила каких-то людей, где тут принимают в балет, сказать не могу: чувства были смешанные, но любопытство среди них одерживало верх.

Как мне подсказали, я поднялась на третий этаж и увидела на дверях надпись «Врачебный кабинет». Помню, еще подумала: «Зачем это мне? Я не больная». Но вошла. Какие-то люди поставили меня на весы, принялись ощупывать, потом куда-то позвонили. По-

* Вызов *(англ.)*.

*В. И. Шелков*

явился очень толстый человек – им оказался директор школы Валентин Иванович Шелков[10]. Поднял мне одну ногу на a la seconde*, потом другую. В то время мои ноги так и неслись в разные стороны, гораздо лучше, чем сейчас. Я была жутко напугана и, когда он спросил мой номер телефона, от страха назвала ему неправильный. Слава богу, что еще фамилию свою не переврала!

До сих пор не понимаю, как директору удалось разыскать моих родителей. В сущности, Шелкову я обязана поступлением в училище. Притом я не сдавала никаких вступительных экзаменов. Меня, можно сказать, поставили на весы и приняли. Говорят, когда я уже закончила школу и весьма удачно станцевала выпускной спектакль, Валентин Иванович так утешал родителей, если тех огорчало поступление их детей в Вагановское училище: «Никогда не знаешь, какая балерина получится из вашей дочки. Вон, родители Наталъи Макаровой – как противились ее поступлению, а какая балерина из нее вышла!» Впрочем, после моего бегства на Запад он вряд ли отваживался это повторять.

Звонок Шелкова и впрямь вызвал в доме настоящую кутерьму. Точнее, настоящую драму. Мама была в ужасе: как это я, дочь инженера и внучка врача[11], потомственная интеллигентка, собралась всю жизнь «дрыгать ногами»? Что это за профессия? А я, которая, по правде сказать, и думать забыла о своей встрече с Шелковым, взбунтовалась – из чистого упрямства, разумеется. Чем больше я топала ногами, кричала, плакала, тем больше поступление в школу становилось значительнее для меня самой. Это превратилось в настоящую одержимость. И родители сдались. Я была счастлива своей победой, но с первого дня мое обучение в легендарной балетной школе обернулось испытанием нервов, выдержки, воли и сил.

* Поза, в которой нога отведена или поднята в сторону *(фр.)*.

# ГЛАВА ВТОРАЯ

*Экспериментальный класс – Школьные будни –*
*Оазис русской культуры – Первые уроки актерского мастерства –*
*Мои кумиры – Школа и театр*

Итак, в 1953 году меня зачислили в экспериментальный класс, где стандартная девятилетняя программа профессионального обучения была сведена к шести годам. Наш класс был настоящим новшеством. Обычно в хореографическое училище приходят малыши 9–10 лет и учатся до 18. Экспериментальный же класс как раз в год моего поступления был введен для особо одаренных подростков 12–13 лет, которые в ином случае из-за возрастного ценза не попали бы в Вагановскую школу. А она нуждалась в учениках, потому что в послевоенные годы, конец 1940-х – начало 1950-х, почти не было наборов. Это были очень голодные годы, и дети, родившиеся до войны или как раз в войну, изнуренные лишениями, страдавшие от дефицита белка и витаминов, были очень слабы. Естественно, родители меньше всего думали о том, чтобы отдавать их учиться балету, требующему громадной физической выносливости. Эта крепость приходила к годам 12–13 – из таких подростков решили сформировать экспериментальный класс, в котором очутилась и я. В училище нам полагалось продолжить общее школьное образование, а курс балетного обучения протекал так, что в течение первых трех лет двухгодичная программа проходилась за год. Последние же три года мы учились по нормальной балетной про-

грамме. Иначе говоря, за первые три года нам предстояло пройти шестилетний балетный курс и догнать учеников, занимавшихся по девятилетней программе.

В скоростном усвоении грамматики классического танца заключались свои изъяны: слишком стремительно она нами постигалась. А ведь ее надо усваивать не только умом, но, прежде всего, телом, чья мышечная память не так проворна. Ее следует наращивать годами, чтобы тело, как послушный инструмент, откликалось на слово-сигнал – название балетного pas – его точным исполнением. Как хороший пианист не думает о руках, так и выученный танцовщик не должен думать о технических приемах исполнения – только тогда можно контролировать «автоматику» тела и превратить его в послушный инструмент, способный выразить то, что идет от души и сердца.

Наш же экспериментальный класс летел вперед, как кровный рысак. На пальцы нас поставили с первого же года, дабы мы постепенно наращивали технику. Но оттого, что в первые три года, когда у детей кости не такие крепкие, а мышцы слабые, нас так гнали, мы, в известном смысле, насиловали себя. Мышцы не успевали окрепнуть и приобрести нужную скорость сокращения особенно при исполнении туров и всех видов пируэтов.

Мои ноги и их мягкие тянущиеся линии, составлявшие мое преимущество как балерины, за короткие шесть лет до выпуска так и не нарастили мускулов и не научились быстро сокращаться. Скажем, fouettés я по-настоящему начала осваивать, только когда мне поручили в театре «Лебединое озеро». Так что мой личный эксперимент с экспресс-учебой не совсем получился. За этот головокружительный бег мне потом пришлось расплачиваться годами тренажа уже на Кировской сцене. Я осталась физически неокрепшей, что обернулось серьезными изъянами при работе с техникой академического танца Петипа. Ведь только сильные и дисциплинированные мышцы могли без усилия исполнять его инструментальные комбинации. А мои слабые уставали быстрее, чем полагалось, и позднее, уже в Кировском театре, я не выдерживала физической нагрузки трехактного балета: могла пристойно станцевать первый акт, разогрев мышцы, хорошо провести второй и развалиться на части от обычной физической усталости в третьем…

*Ученица балетной школы*

Но вернусь в школу.

Учение было трудным. Каждый день был забит до отказа. Нагрузка просто отчаянная, потому что Вагановская школа объединяла в себе три школы – общеобразовательную, балетную и музыкальную. Чему нас только не учили! В этом методе оглушения всевозможной информацией таилась масса преимуществ: многие гуманитарные вещи поневоле застревали и впоследствии каким-то чудом всплывали в памяти. Помимо обязательной программы средней школы мы каждый день имели два часа классических экзерсисов. Из балетных дисциплин нас еще учили старинным и характерным танцам, дуэтному танцу, актерскому мастерству, фехтованию (только для мальчиков, к счастью). К ним поочередно присовокуплялись история балета, музыки, изобразительных искусств, французский язык. Словом, на наши подростковые плечи навалилась куча премудростей.

Кроме того, нас учили играть на фортепиано. Я никогда не забуду, как мои родители, узнав об этих уроках, купили мне рояль, занявший полкомнаты, в которой мы всей семьей жили. Даже я, не часто ценившая родительскую заботу обо мне, была поражена и растрогана, понимая, чего им это, при тогдашней бедности, стоило! Я ведь видела, как мой отчим бесконечно сидит и переписывает ноты для заработка. Так что я просто обязана была научиться худо-бедно играть. Видимо, определенную технику со временем я наработала, поскольку помню, что выступала с какой-то пьесой на одном из концертов на сцене школьного театра.

В общем, на наши хрупкие плечи была взвалена куча премудростей. Я, как и все остальные, приходила в школу к 9 часам утра и только к 8 часам вечера попадала домой. Когда же была занята в спектаклях Мариинки, куда по старой доброй традиции учеников отправляли набираться сценического опыта, то домой добиралась к 11 – нечего было и думать о подготовке уроков, хотелось только спать и больше ничего. Особенно мучительно было зимой – дни становились как бы продолжением ночи, потому что солнца я почти никогда не видела.

Школа была пятиэтажная, и целый день я вместе с остальными носилась по всем ее этажам как угорелая (лифтом разрешалось пользоваться только преподавателям), потому что уроки давались в разных классах. Если, скажем, первый урок, литература, проходил на *втором* этаже, то за десятиминутный перерыв после него надо было успеть переодеться для урока классики в раздевалке на *пятом* этаже и бежать, как взмыленная лошадь, на *третий* этаж, в балетный зал. И не дай бог опоздать – дисциплина в этом смысле была монастырская. А уж про то, чтобы разогреться, размять мышцы перед уроком классического танца, нечего было думать. Следом за классикой шла математика – опять за десять минут приходилось лететь в раздевалку на *пятом*, в душ на *первом*. Тут уж, как правило, не поспеваешь, чтобы переодеться, а иной раз просто зазеваешься и тогда натягиваешь на себя впопыхах школьную форму, а потом сидишь на уроке, сохнешь, переводишь дух и ничегошеньки не соображаешь.

Затем наступал обеденный перерыв, и возникала дилемма: подготовить за этот час следующий урок – скажем, разучить музыкальную пьесу – или поесть и отдохнуть. Правда, еда в школе тогда была отвратительная – какие-то котлеты, состоящие в основном из хлеба, каждодневные оладьи, макароны синего цвета. Мяса почти никогда не давали. В начале 1950-х хозяйство было сильно подорвано войной, и вся страна перебивалась с хлеба на воду. Поэтому ждать деликатесов было неоткуда. К тому же их, видимо, безбожно крали. Из тех ничтожных запасов, которые нам отпускались для поддержания сил, нам перепадали крохи. Но, вечно голодные и спешащие, мы быстро сметали все, и все, что ни давали, тогда казалось очень вкусным. Однако после, будучи уже артистами, мы, приходя

в школьную столовую и заставая там знакомую картину, думали: «Бедные дети, откуда они берут силы?»

Итак, целый день мы крутились как заводные, и если не мотать с уроков, как многие делали, то можно было просто свихнуться. Я из-за своего проклятого максимализма зубрила все предметы днем и ночью, однако ни аза не смыслила в физике и математике, дергалась и не рехнулась только чудом. Счастье еще, что жила от школы в двадцати минутах езды на троллейбусе. А многие мои товарки жили за городом, вставали ни свет ни заря и тащились в школу сначала электричкой, потом городским транспортом, набитым до отказа, стоя всю дорогу в толпе, так что приезжали с оттоптанными ногами, измученные еще до того, как впрягались в изнурительный школьный марафон.

И все же эта тяжелая повседневная житейская круговерть както отступала на задний план и не могла что-либо значить в мире тех ценностей, что сберегались за стенами знаменитого строения итальянского зодчего Росси.

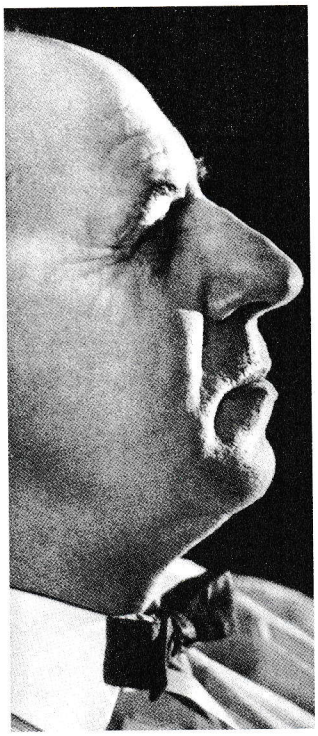
Моя Вагановская школа не имеет аналогов. Она уникальна, потому что она – плоть от плоти петербургской балетной культуры, которая благодаря дягилевским Русским сезонам и их творцам, после революции осевшим в Европе и Америке, распространилась по всему миру[1]. Наша школа была той культурной протоплазмой, из которой вырос западный балет XX века со всеми его исканиями и открытиями. Вы переступали порог этой школы и сразу погружались в особую атмосферу, несколько старомодную и в то же время типично русскую атмосферу служения искусству – служения, которое становится делом твоей жизни. Оно оттесняет все личное, сиюминутное на задний план, оно – стержень и основа твоего существования.

Со своим артистическим микрокосмом школа вписывалась в макрокосм города, чей архитектурный облик запечатлел все лучшее, что было в русской культуре. И сама улица Зодчего Росси – бывшая Театральная – с ее гармонией желтых классицистских зданий невольно воспитывала чувство соразмерности пропорций, строгости и красоты.

Мне неслыханно повезло – в начале 1950-х Вагановская школа еще была тем оазисом русской культуры, от которой вокруг лежали обломки. Уже давно были растоптаны и уничтожены сценические эксперименты Мейерхольда и Таирова; драматические театры, подчиненные диктату соцреализма, коснели в рутине; от былого размаха кинематографа остался лишь печальный отзвук; литература цепенела в тисках безжалостной цензуры.

Но Вагановская школа и Кировский театр цвели, еще нетронутые общим распадом и тленьем, которые были столь ощутимы в Ленинграде, «колыбели трех революций». Балет с его нимфами, принцами и спящими красавицами оставался тем заповедником, по которому лишь слегка прошлись кованые сапоги большевизма, кое-что примяли, попортили, но ничего не разрушили по существу. Балет с трудом поддавался партийному укрощению – правда, время от времени там танцевали на пуантах какие-то советские колхозницы, озабоченные падением урожаев, или революционеры, собравшиеся на маевку, но это еще не превратилось в повседневную реальность. Говорят, сам Сталин жаловал классический балет и даже восхищался танцами Марины Семеновой. Может быть, поэтому его при-

*Хореографическое училище на улице Зодчего Росси. 1950-е*



*М. М. Михайлов*

спешники щадили этот обломок пышных императорских времен, и он существовал более или менее сам по себе.

Тенденция, которую принесла с собой революция, – пролетарской уравниловки между людьми, учредившей грубость нормой в человеческих отношениях, – чудом не коснулась моей школы. Таким же чудом миновали учителей школы, коренных петербуржцев, сталинские чистки, и они не сгнили заживо в лагерях ГУЛАГа. Им позволили жить, и они вдохновенно насаждали традиции петербургского балета, который у многих был на памяти, ибо некоторые начинали при Мариусе Петипа и Льве Иванове. Большинство педагогов по общеобразовательным дисциплинам были выпускниками привилегированных школ для русской аристократии, вроде Смольного института, и знали в совершенстве не только свой предмет, но и французский язык, и литературу, и живопись. Они были седые, многоопытные, и я робела от почтения и огромной благодарности им просто за то, что они существуют.

Дух русской интеллигентности буквально витал в стенах школы. Он поддерживался в изысканной петербургской речи моих наставников, в их манере вести беседу, одеваться и т.п. Нам, будущим Жизелям, Аврорам и Альбертам, они служили примером светской утонченности и элегантной простоты в обхождении.

Художественный руководитель школы Николай Павлович Ивановский[2], с нежностью относившийся ко мне, всегда ходил в гетрах и лакированных штиблетах. Встречаясь с нами, малявками, на улице, он говорил «мое почтение» и снимал шляпу. И это было для нас лучшее воспитание, чем любые проповеди коммунистической морали, которыми нас пичкали на уроках. Ивановский преподавал нам старинные танцы, и занятия с ним превращались в экскурсии

во Францию Людовика XIV – Короля-Солнце или Испанию времен Габсбургов. Он не просто показывал, как надо двигаться в гавоте или паване, он комментировал движения рассказами о нравах далеких эпох, бередящими наше детское воображение не меньше, чем романы Дюма. Благодаря таким людям, как Ивановский, на Кировской сцене царила необыкновенно высокая культура жеста, без которой нет стиля, и любая стилистическая небрежность или вкусовая промашка были равносильны преступлению.

*Н. П. Ивановский*

А какой культурой веяло от моего учителя по актерскому мастерству Михаила Михайловича Михайлова[3], родившегося еще при Петипа! Как точны, бесспорны и бесценны были его советы и замечания! Он перетанцевал в 1920–1950-е годы множество классических и характерных партий, пробыв на балетной сцене без малого полвека. Конечно, ему было чем поделиться со мной, только еще входящей в мир театра.

Я навсегда запомнила его подсказку: каждая балетная роль начинается с походки. Михайлов говорил мне: «Научись ходить, как Джульетта или как Жизель, и тогда найдешь ключ к пластике, к ее точному эмоциональному наполнению. Оно обязательно появится тогда, когда найдешь правильное, то есть естественное, внутреннее самочувствие. Тогда и возникнет равновесие между душой и телом. Роль "сядет" на тебя, как хорошо сшитое платье, в котором будет свободно и удобно». А в том случае, если героини почти не ходят по сцене? Как найти нужный баланс, о котором говорил мой учитель, например, в роли Одетты? Рецепт тот же: найди внутреннее

состояние, перевоплотись, но не как актерка, а как человек. Зацепись за какую-нибудь черту Одетты – робость, царственное достоинство, способность простить и быть от этого счастливой, и все эти формальные комбинации développé, sissonnes, ronds de jamb в Белом адажио или вариации наполнятся чувством и смыслом. Казалось бы, просто. Но, чтобы научиться этому, возможно, не хватит и целой жизни, тем более что у балерины она такая короткая… Уже в театре Михайлов терпеливо учил меня бегать по сцене. Уж казалось бы, чего проще? А на самом деле почти никто не умеет этого делать; бегают нарочито, по-театральному, и ничего в этом беге нет – одна условность и скука.

Для меня настоящая балерина начинается с ее умения ходить или бегать по сцене. Ведь бег на сцене – один из способов похищать ее пространство, прорезать его телом. Всем ли существом танцовщица заполняет пространство, пронизывает ли его токами своей индивидуальности, натуральна ли она или просто актерствует – в этом для меня заключено очень многое. Я никогда не забуду, как бежала Уланова – Джульетта, какими черными крыльями развевался за спиной ее плащ. В этом беге внимательный глаз мог прочитать все – и налетевшую страсть, и стремление к будущему счастью, над которым чернота развевающегося плаща витала, как угроза близкой катастрофы…

Я не застала в живых великого педагога Агриппину Яковлевну Ваганову[4], умершую за два года до моего поступления в училище. Но новаторский метод обучения, отшлифованный и отлаженный ею, получивший ее имя, был жив, поддерживаемый в традициях преподавания работавшими с ней бок о бок педагогами и ученицами. Так что тем, кто, как я, учился в школе в 1950-е годы (последнее, наверное, десятилетие, державшееся за связь с той, старой, Россией), еще достались все «сливки» из потока текущих к ученикам знаний – как профессиональных, так и общекультурных.

Увы, со смертью старых учителей стал уходить и особый дух *Императорской* балетной школы. Начался сначала незаметный, но постепенно набиравший силу и, к сожалению, необратимый спад культуры, обрывающий в разных своих звеньях цепь преемственности традиций и вагановских заветов. Моя смутная, почти под-

сознательная тоска по детству обостряется картиной общего заката, равно затронувшего и Кировский театр и Вагановскую школу. И я ничего не могу поделать с дребезжащей ностальгической интонацией, которая окрашивает эти строки помимо моей воли…[5]

Что было самое замечательное в моей Вагановской школе? Пожалуй, каждодневное ненавязчивое ощущение великого балетного прошлого России, его традиций и неписаных законов. Это прошлое жило в самом воздухе школы, которым мы дышали. Ее стены были увешаны фотографиями выпускников Хореографического училища, многие из которых навсегда вписали свои имена в историю мирового балета. Помнится, сколько часов я проводила в крошечном школьном музее, которым руководила расторопная и приветливая Мариэтта Харлампиевна Франгопуло[6], ходячая балетная энциклопедия. Когда-то она училась вместе с Джорджем Баланчиным[7] (в ту пору Георгием Баланчивадзе) в этой школе на бывшей Театральной улице. Она рассказывала нам, ученикам, о славных днях былой Мариинки, показывала фотографии Павловой, Нижинского, Карсавиной, Спесивцевой, Семеновой, Улановой. Все они вышли из этих стен и ходили по тем же лестницам и коридорам, что и мы. Их незримое присутствие ощущалось постоянно: когда я входила в классы, мне казалось, что их силуэты еще живут в матовой глубине зеркал, невозмутимо глядящих на меня и безжалостно отражающих каждую мою промашку.

Моими кумирами, сначала по фотографиям, были Павлова, Спесивцева и Уланова. Уже после моего бегства в Лондоне я впервые посмотрела фильмы с кадрами танцующей Павловой. А Уланову я видела студенткой предвыпускного класса на сцене Кировского театра и еще в кино – в снятой в Лондоне «Жизели». Странно сказать, но она как-то не вязалась с обликом моей современницы. Может быть, поэтому в моей памяти засело одно, довольно нелепое, воспоминание об Улановой, выступившей на юбилее Роберта Иосифовича Гербека[8] в сцене венчания из балета «Ромео и Джульетта» в 1957 году. Я не помню, как Уланова танцевала – наверное, гениально, а помню только Галину Сергеевну, стоявшую у рампы в пальто в плаще Джульетты и… в ботах на высоких каблуках. Она опаздывала на поезд в Москву и спешно переодевалась за кулисами.

Эти земные, обыденные ботики так не вязались с ее поэтическим боттичеллиевским обликом! Они слишком подчеркивали разрыв между балетной иллюзией и скучной житейской реальностью, с которой великая Уланова все же для меня несовместима…

Одухотворенная красота ее танца, та неподдающаяся слову поэтичность жеста, мельчайшего движения, оттенка уже казались недостижимыми, присущими только старому, а не современному балету. С тех пор я, видя ее на экране много раз, все пыталась разгадать, в чем же секрет ее завораживающего пронзительного лиризма в роли Жизели и особенно Джульетты. И только одно приходило мне на ум – простота, драгоценная экономичность изобразительных средств, из которых каждое пропущено через сердце. В мои зрелые годы я никогда не пыталась подражать Улановой, хотя после дебюта в «Жизели» и «Сильфидах», к моему великому смущению, кое-кто стал называть меня «юной Улановой». Это было лестно, но не более того – в ее великом искусстве было что-то такое настоящее, неотторжимо связанное только с ней, что не поддавалось никакой копиистике. Годы ни в коей мере не умалили мое восхищение Улановой, хотя некоторые ее роли, как ни кощунственно это прозвучит, в моих глазах потускнели. Это относится, в частности, к улановской Одетте. Возможно, это произошло потому, что Уланова была идеальная романтическая балерина, абсолютно непревзойденная в «Жизели». Думается, у нее и к «Лебединому озеру» был романтический подход, но лирической недосказанности, одухотворенности поз, притушенности оттенков, которые хороши для «Жизели» или «Шопенианы», было мало для выражения драматизма Одетты. Ее королева лебедей как бы окрашена одной краской. Нет резкости акцентов, их столкновения и игры нюансов, которую ей было трудно выразить в пределах академической техники. С последней Уланова, как, впрочем, и я, не была в полной дружбе (не случайно она почти никогда не танцевала Одиллию, виртуозностью которой романтические танцовщицы обычно не владеют).

По доставшейся от прошлого традиции балетная школа составляла единое целое с Кировским театром. Его звезды репетировали бок о бок с нами. Стоило забежать за угол или пересечь коридор, как можно было краешком глаза, в щелочку, увидеть репетиции Ду-

динской, Шелест, Балабиной, Брегвадзе, многих других солистов. Каждый из них был потрясающей индивидуальностью со своим стилем и техникой. Мы видели в них почти что небожителей... К сожалению, теперь наша школа отделена от Кировского театра: танцовщики репетируют в заново перестроенных помещениях на Театральной площади. Ученикам стало труднее следовать примерам и вдохновляться образцами высокого искусства, не имея их постоянно на глазах, как в мое время, когда жизнь Кировского театра связывалась с жизнью школы нерасторжимо: это было одно тело с двумя сердцами. Эта традиция кончилась в Ленинграде, в колыбели классического балета, но ее берег в Америке давний питомец нашей школы Джордж Баланчин. Созданная им труппа – New York City Ballet – сотрудничает со своей школой так же, как когда-то Кировский театр и Вагановская школа. Ученики с младых ногтей взращиваются в особой атмосфере труппы, вбирая в себя ее единственный стиль и ее артистические стандарты. Не случайно баланчинские танцовщики узнаются сразу – на них, как и на всех нас, выпускниках Вагановской школы, свое «тавро». В American Ballet Theatre[9], к примеру, школа с компанией существуют раздельно, и этим частично объясняется царящая в труппе стилистическая пестрота...

Бескорыстной радостью отзывались в нас, детях, первые спектакли на Кировской сцене, где мы танцевали вальс и пажиков в «Спящей красавице» или изображали детей и мышей в театральном «Щелкунчике». А самой моей первой ролью была медуза в «Подводном царстве» оперы Римского-Корсакова «Садко». Это было равносильно приобщению к таинству. Не забыть и антрактов, когда, смешавшись с толпой взрослых артистов, мы протискивались к буфету и лакомились пирожными. А бесплатные билеты на утренники? Нам позволялось посещать только их, но сколько раз я проникала в театр вечерами и сидела как завороженная на галерке или где-нибудь на приступочке. И чувствовала себя в храме искусства, потому что тогда Кировский был именно храмом со своими ревностными жрецами и служителями. Каждый раз, смотря «Жизель» или «Лебединое озеро», я ощущала себя такой маленькой, таким новичком, которому вряд ли когда-либо хватит сил достичь подобного совершенства.

# ГЛАВА ТРЕТЬЯ

*Невозможная ученица – «Клюква» – Первое соло –*
*Система Вагановой – Ток одухотворенности – Воспитание чувств –*
*Первые пробы в романтизме – Завершение школы*

Ученицей я была просто невозможной. Я постоянно витала в облаках, думала о чем-то своем и часто, стоя у палки в балетном классе, даже не слышала того, что объясняла мой педагог Елена Васильевна Ширипина[1]. Она прежде танцевала в кордебалете, но, как говорили, особыми талантами не блистала, кроме педагогического, который в ней увидела и выпестовала проницательная Ваганова. От нее Ширипина унаследовала высокий профессионализм, строгость и необыкновенную жесткость обучения, которая порою даже граничила с грубостью. Мы ее уважали и боялись. Меня она в классе отличала, но своей чрезмерной взыскательностью постоянно держала в страхе. Когда я, шатаясь из стороны в сторону, делала по диагонали в нелюбимую левую сторону туры или chaines, у нее в запасе был следующий педагогический трюк – она спокойно говорила мне: «Продолжай, продолжай, доходи до двери, открывай дверь и делай дальше все то же самое по коридору», а сама подходила и закрывала за мной двери класса… Пожалуй, самый счастливый день в школе был первый. Елена Васильевна привела меня в балетный зал, поставила у палки и сказала: «Прыгай!» Я, опершись на руки, прыгнула. Ширипина обвела глазами класс и сказала: «Посмотрите, как у нее получается. А ведь никто ее этому не учил».

*С Е. В. Ширипиной*

От присущей мне невнимательности я нередко делала все наоборот, так что Елена Васильевна просто лезла на стену. Если девочкам полагалось поднять правую руку, я поднимала левую, если все поворачивались в одну сторону, я норовила повернуться в другую. Мои руки совершенно не слушались, живя своей жизнью. В течение долгого времени я не умела правильно делать port de bras и впоследствии положила много сил на выправление этой ситуации. (Теперь могу признаться, что добилась от своих рук выразительности, ставшей одним из моих преимуществ.) Но что решительно облегчало мне вступление в профессию, так это мои былые занятия гимнастикой – я гнулась как резиновая и без особых трудностей поднимала и держала ноги.

Я сама страдала от своей рассеянности, потому что она была единственным камнем преткновения в учебе, но ничего не могла с собой поделать. Я была эскапистка* по природе (какой, в сущности, и осталась). С реальностью я сообщалась как бы по касательной. От этого, вероятно, и мои отношения в классе с товарками

* От англ. слова escape – убежать, спастись; эскапист – человек, уходящий от действительности в мир иллюзий.

складывались куда как не просто: подруг среди них у меня не было. Причуды моей рассеянности воспринимались девочками как некое свидетельство бестолковости, да со стороны, наверное, так оно и выглядело. Меня окрестили «клюквой» (на детском сленге – не такой, как все) и без конца дразнили – я же в ответ либо молчала, либо что-то блеяла. Деструктивность, сильная в среде подростков, не встречала отпора с моей стороны; во мне не было агрессии. Чтобы как-то себя защитить, я училась на одни пятерки, стараясь доказать им и себе самой, что я не бестолочь. Впрочем, я-то знала это, но когда живешь под постоянным обстрелом насмешек, то порою сам теряешься в догадках, кто же ты на самом деле.

Самоутверждалась я до нелепого смешно. Желая показать, что не такая уж я забитая овца, я первая начала курить в классе и даже учила девчонок затягиваться в туалете в перерывах между уроками. Потом завела свой первый «роман» с самым красивым мальчиком среди одноклассников. А однажды поспорила, что съем шесть порций мороженого зараз (сэкономив деньги, которые мама давала на завтраки), и опозорилась самым постыдным образом: больше четырех в меня не влезло. Но это были психологические победы – козыри, пущенные в игру, повернули ее в мою пользу, и издевка поубавилась. Но полного триумфа я добилась позже, когда пошли концерты на школьной сцене, и я постепенно вырвалась из рядов товарок, обратив на себя внимание первыми профессиональными успехами.

К тому времени, как я частично избавилась от безжалостного подтрунивания моих сокурсниц, я уже успела превратиться в довольно интровертную, замкнутую девочку. Чем больше я ощущала себя в какой-то степени отверженной, тем больше училась ценить надежность моего внутреннего мира. Я погружалась в него безоглядно, не зная еще в ту пору, что он называется «духовная жизнь» или «жизнь духа», о которой мне позднее столько случалось читать в книгах русских религиозных философов, того же Николая Бердяева. Я открыла эти сокровища уже на Западе, поскольку в советской России эти книги относились к запрещенным и были доступны лишь допускавшимся в библиотечные «спецхраны».

Честно говоря, в школе я не пыталась анализировать свои ощущения – я только наслаждалась их полнотой, вовсе не желая их про-

сеивать через сито логических построений. Нельзя сказать, что я была слишком инфантильна, хотя частично это играло свою роль. Я копила ощущения, и они оседали где-то на стенках души, не облекаясь в слова и мысли. Накопленное изливалось в танце помимо меня, непроизвольно, и я даже не пыталась это контролировать.

На одном из школьных концертов, к которым мы подолгу и очень тщательно готовились, я, помнится, танцевала в характерных туфлях «Испанский танец» на музыку Альбениса; было это в седьмом или восьмом классе – мое первое сольное выступление на сцене. Танцевала с удовольствием, старательно выполняя заданные движения. И была поражена, услышав, как кто-то сказал за моей спиной по окончании номера: «Такая маленькая девочка, а как смотрит – вы обратили внимание на выражение ее глаз?» Что уж они там выражали, я не знаю. Когда же мне потом наговорили о том, сколько в танце было настоящего темперамента, сдержанного, затаенного, прямо как у танцовщиков фламенко, что не ощущалось никакой аффектированности, чем грешат даже эталонные характерные танцовщицы Кировского театра, я совсем смутилась. Я ведь шла просто за тем, что подсказывали хореография и мое тело, никаких актерских задач по молодости лет перед собой не ставила, никакого самоконтроля не осуществляла – накопленное внутри выплеснулось само.

Позднее я стала учиться контролировать свои эмоции, ставить задачи: сегодня я сделаю то-то и то-то. Создавала себе атмосферу перед выходом на сцену. Но странное дело – чаще всего все мои построения опрокидывались, как бы разметанные чьей-то чужой волей, и я танцевала, повинуясь только голосу тела, который и слышать не хотел голоса разума. И, идя на поводу этих внутренних толчков, бесконтрольных и спонтанных, я испытывала настоящее блаженство от танца, чувствовала себя предельно натурально и как бы парила над подмостками. Это, вероятно, и есть те редкие минуты вдохновения, когда какие-то неуправляемые тобой силы подымаются изнутри и диктуют то или иное движение. Это и есть властное проявление твоего духа, значение которого в танце я смутно ощутила еще в школьные годы.

Да и не могла я этого не ощутить, потому что весь вагановский метод предполагал развитие зачатков духа, которые живут сокро-

венной жизнью в каждом ребенке. Своим методом, построенным на постепенном формировании мышц, выковывающим их способности выполнять все движения классического танца – от простых к сложному – Ваганова и ее наследницы одновременно развивали способность тела самовыражаться через эти движения, наполнять их эмоциональным содержанием.

Во главу угла своей системы Ваганова поставила природные возможности тела. Она выработала логический кодекс таких комбинаций, при которых тело само, естественно набирало координацию и само находило путь к правильному исполнению движения. В последовательности движений была найдена та логика, которая точно отвечала натуральным реакциям тела. Все должно работать в гармонической слаженности. Не либо руки, либо ноги, а вместе: и руки, и ноги, и к ним еще голова и корпус.

Система Вагановой – наиболее самодостаточная. Она строилась на прочувствованности движения. Его нужно было ощутить, вжиться в него, как будто «съесть», и процесс этот был одновременно головной и чувственный. Но *как следовало ощутить это движение,* рецептов никто не давал. Поэтому в самом подходе к исполнению движения был известный чувственный иррационализм – каждому предлагалось это движение примерить к своим биологическим и психологическим особенностям. Этот иррационализм в подходе, думается, решительным образом отличает русскую школу танца от западной, где доминируют строгий рационализм и рецепты механического исполнения движения, которое предлагается телу почти как спортивная задача.

В свою систему Ваганова включила все лучшее, что было нажито опытом русской, французской и итальянской школ, суммированным в достижениях старого петербургского балета. Она впервые разработала научные принципы управления телом в танце, исходя из естественности его реакций. Ваганова, почти как К.С. Станиславский в драме[2], постоянно шлифовала, развивала свою систему, сложившуюся в общем виде к середине 1930-х годов. Никто из ее сверстниц или старших товарок – будь то Кшесинская, Преображенская или Егорова – не владел такой системой, потому что в пору их эмиграции школы, вооруженной единым подходом, еще не сложилось.

Заслуга – бесценная! – Вагановой была в том, что русский принцип задушевности танца, его прочувствованности телом (столь очевидный в русских фольклорных танцах) она не отделила от технических приемов танца, а слила с ними воедино. Она не действовала по западной формуле: «научись, а потом выражай себя», а превратила процесс учения с его азов в некое неделимое постижение грамматики танца и эмоционального наполнения его первоэлементов.

Мы приходили в Вагановскую школу детьми, не подозревая о нашей «спиритуальности». А между тем дети от природы необыкновенно эмоциональны. Их внутренняя жизнь протекает по законам, зачастую непонятным и чуждым взрослым. Дети податливы как воск, им можно придать любую форму, какую только захочешь. Важно заставить их почувствовать движение и не просто снабдить рецептом исполнения, а с его помощью разбудить и вытащить скрытые эмоциональные возможности из их нутра и помочь им реализоваться в классе.

С первого урока нас учили делать движение не формально, даже если речь шла о простом battement tendu. (Формализм вообще чужд не только русской балетной школе, но русской культуре в целом.) Способности эмоционально наполнить движение, каким бы элементарным оно ни было, развивались кропотливо и ежедневно. Конечно, чтобы их развить, надо ими хотя бы в эмбрионе обладать. Но если они есть, это проступает сразу. Даже в классе начинающих я незамедлительно вижу, кто этими способностями наделен, а кто нет, у кого их надо пестовать, а у кого вытягивать из нутра. Они проглядывают в самых простых движениях – в том, как ты раскрываешь руку, тянешь носок, управляешь корпусом. В сущности, это есть особый дар тела, его форм и линий, выделять определенную энергию в движении, которая и заражает наблюдающего со стороны и, в конечном счете, зрителя в театре.

Такие формы и линии, конечно, даются от рождения. Скажем, у меня к годам пятнадцати, то есть на четвертом году обучения, «оформились» руки, и это позволило говорить о том, что природа моего тела романтическая, что у меня «вегетативная» пластика. Иными словами, сами линии тела в движении и даже статике как бы напоминают пластику растения или цветка, тянущегося к солн-

цу, дышащего или кротко умирающего, трогательного в своей беззащитности. Эти физические данные тела – врожденные, и зачастую они определяют амплуа будущей балерины – романтическое, классическое или неоклассическое. Но сами линии еще не все. Надо научить эти линии «запеть», что возможно только при одном условии: если внутренние ощущения преобразуются в зримые, эмоционально заразительные.

Когда через много лет, уже на Западе, я ставила с труппой АВТ «Тени» Петипа из «Баядерки», мне пришлось объяснять эти азы кордебалету. Именно азы, для меня ясные, как таблица умножения. Я втолковывала американским девочкам, что arabesque нельзя исполнять формально, что он должен источать полетность, крылатость, целеустремленность. И это звучало для них как откровение. Они были выучены двигаться, и многие так хорошо крутили fouettés и туры, что я могла им позавидовать. Но собственно о танце они не помышляли. Эмоциональные краски и оттенки в движении, которые делают балет явлением поэзии, фактом человеческого духа, были для них пустым звуком. Но удивительно, как быстро девочки схватили «наш секрет», освоились, раскрепостились! В итоге они смогли станцевать прославленные «Тени» не хуже кордебалета Кировского театра. Достигнутый результат я отношу на счет вагановского метода, который еще раз доказал свою перспективность и жизнеспособность, где бы его ни применяли.

«Танцевать движение» и «исполнять движение» – к дуализму этих понятий можно свести, наверное, всю историю классического танца. Я часто слышала, что классический балет неэмоционален, что он просто красивое, радующее глаз геометрическое построение движений под музыку. Что, дескать, потому и либретто большинства балетов так нелепы – все эти «Девы Дуная», «Цари Кандавлы» и даже «Баядерка» с их набором мелодраматических эпизодов, растянутых на три-четыре акта. Что сюжет как таковой там несущественен – как в старой итальянской опере, славящейся нагромождением бессмыслицы. Читала я и о том, что классический танец условен не менее музыки и что тело танцовщика служит само по себе одной из прекраснейших условностей. И если говорить о России, то Фокин

го в своей без-
нные, и зачас-
омантическое,
де не все. Надо
ри одном усло-
имые, эмоцио-

труппой ABT
яснять эти азы
ца умножения.
que нельзя ис-
тность, крыла-
ак откровение.
рутили fouettés
ло о танце они
движении, ко-
еческого духа,
ыстро девочки
ь! В итоге они
ке кордебалета
ду на счет вага-
пективность и

» – к дуализму
го классическо-
еэмоционален,
кое построение
го большинства
и Кандавлы» и
пизодов, растя-
ам несуществе-
громожденим
нец условен не
о себе одной из
ссии, то Фокин

не случайно ополчился на эту абстрактность классического танца, а вслед за ним Голейзовский и Якобсон вдохновенно превращали отвлеченный классический слог в язык чувств и страстей.

Мнение о том, что классический танец – в сущности, набор формальных трюков, мне решительно враждебно. Мой балеринский опыт возражает против таких определений. Конечно, у классического балета есть своя грамматика – все эти arabesques, attitudes, pas de chat – и она формальна, как формальны для поэта ямбы и хореи. Но это чистая теория. Движение не существует без человеческого тела, и если это тело не способно наполнить движение эмоцией, а значит, смыслом, чтобы передать публике соответствующее настроение, задеть ее за живое, тогда такому телу нечего делать в балете. Пускай человек идет в бухгалтеры, продавцы, куда угодно – только не в балет! Для меня танец – весь в преодолении формальности движения, в его одухотворенности, иначе кому он нужен?

Если перелистать старые русские газеты с балетными рецензиями, получается забавная картина: поначалу у критиков – а они были лучшей частью публики – подход был сугубо формальный. «Госпожа Андреянова хорошо исполнила большие кабриоли вперед» или «у Егоровой вместо фуэте получился крем-фуэте». Андрей Левинсон и Аким Волынский[3] в России были первыми, кто поставил знак равенства между подлинной – не формальной – красотой и духовностью танца. Безусловно, их подвигло на это искусство великой Анны Павловой, которая была воплощением вечной женственности на сцене, «прообразом души». Можно вспомнить и другую любимую балерину Волынского – Ольгу Спесивцеву, названную им «плачущим духом».

Для меня балерина, лишенная эмоциональной заразительности, не балерина, а просто танцовщица, ремесленница, даже если ее техника на грани фантастики. Виртуозки, крутящиеся, как волчки, или прыгающие под колосники, мне кажутся гораздо более скучными и даже непереносимыми, чем одухотворенная, но технически не столь блестящая балерина. Технические промашки можно исправить, но что делать с телом, которое способно только на то, что в старину называлось «morceau de virtuo»*?

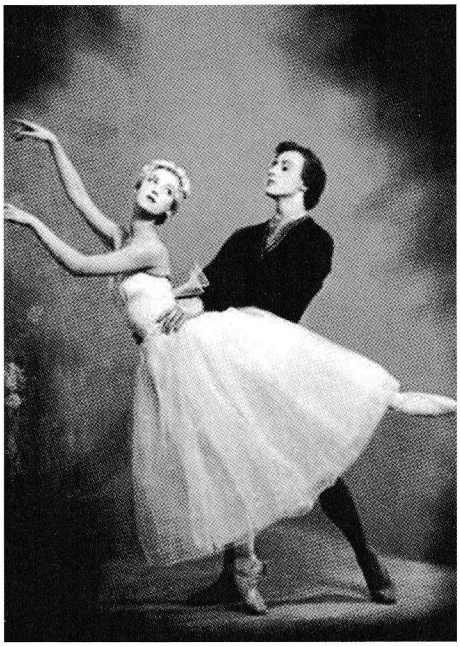
* виртуозный номер (*фр.*).

Я нередко спрашиваю себя, зачем люди ходят смотреть одни и те же классические балеты по нескольку раз. Я не имею в виду балетоманов, для которых балет примерно то же самое, что футбол для болельщиков. Я разумею простых смертных, которые смотрят «Лебединое озеро» десятки раз. Не ради же содержания, старого, как мир! Да и что им, современникам космических полетов, страдания какой-то заколдованной девушки-лебеди из старинной волшебной сказки, «что им Гекуба»? Или их завораживают технические трюки танцовщиков, скажем, пресловутые 32 fouettés, за исполнением которых следят напряженно, азартно, как за цирковым номером? Но классический балет – не цирк, в нем нет остроты и разнообразия неожиданностей, которыми богата цирковая арена. Да и не дарит он такого же наслаждения от созерцания чудес мускульной энергии и сноровки. Тогда, может быть, дело в красоте идеально выверенных построений Мариуса Петипа или Льва Иванова? Но ведь она одна и та же и может приесться, как всякая формальная вещь. Но, может быть, она излучает особые эмоциональные заряды, сильнейшие токи одухотворенности, действующие на зрительское сердце, которое «пробивается» этим энергетическим потоком, несущимся со сцены? Думаю, в этом-то все и дело.

Классический балет в этом смысле ближе всего к музыке: там говорят звуки и их завораживающий гармонический язык. То, чем он наполнен, можно лишь частично передать словом. В классическом балете говорит тело, подчиненное гармонии исполняемых им движений. И у него такой же прямой разговор со зрительским сердцем, как у музыки. Конечно, смысловой диапазон, которым располагает тело, более ограничен – ему не преодолеть до конца своей зримости и определенности, и оно может лишь конкретизировать музыку, переводя ее абстрактный язык в пластический ряд.

Но я верю, что тело способно преодолеть свою материальность, силой вдохновения преобразиться в музыкальную фразу. Как это сделать, научить нельзя. Найти этот волшебный рецепт мне никак не удается. Возможно, я посягаю на разгадку тайны искусства и вдохновения, а разгадать сие еще никому не дано.

Таких классов вдохновения нам не давали и в Вагановской школе. Но там учили выразительности базовой грамматики классичес-



*«Жизель». Дуэт с Н. Долгушиным. 1959*

кого танца. Ведь эмоциональная окраска любого arabesque впрямую зависит от внутреннего состояния твоей героини, от драматической коллизии, которая отбрасывает на тебя свой свет. И рождаются тысячи смыслов. Вот, скажем, arabesques Одетты в первом акте: в них порыв и неистребимое желание пленного духа вырваться на свободу, тоска и сознание обреченности – все что угодно. И если эти оттенки не передать, то, не зная либретто, зрителю вообще не понять, что происходит во втором акте. Arabesques же Одиллии соблазнительны, в них пагуба и искус, но возможно и какое-то иное прочтение. Arabesque Жизели бесплотен и воздушен. Это arabesque призрака, самой субстанции вечной женственности.

Столь же разные значения прочитываются в saut de basque или разновидностях jeté. Только из преодоления формальности любого классического pas возникают смысл и поэзия в балете.

Взять хотя бы pas de chat. Само название «кошачий прыжок» предполагает кошачью вкрадчивость, грацию, легкость. Можно прыгнуть с силой или резко, а можно – не касаясь пола, невесомо. Все диктуется внутренним состоянием и драматургической необходимостью. А позы en dedans – закрытые, интровертные – они сами по себе полны смысла. Не случайно Фокин видел в них выражение раздвоенной, мятущейся психики и использовал их в партии Петрушки. Так что если у классического танца есть грамматика, то на деле она существует как сосуд для заполнения духовными эманациями. Иначе не было бы интерпретаций – разных Одетт, Жизелей, Аврор.

Конечно, с этим чувством «спиритуального» рождаются, как с лирическим талантом. Научить этому чувству невозможно. Оно

было прирожденным у Улановой, которая умела самую невыразительную, анемичную пластику (например, Марии в «Бахчисарайском фонтане») возвести в ранг чистой поэзии. Такой особого рода лиризм – лиризм ранимости, трогающей за душу беззащитности – был и у Марго Фонтейн.

Об этой духовности я так настойчиво и часто говорила в моих западных интервью, что однажды меня спросили: а что же делать тем балеринам, у которых есть только техника, а внутри они пусты, как манекены? Отвечу еще раз: либо развивать в себе навыки духовной жизни, либо не идти в классический балет.

Моя внутренняя жизнь в школе была чрезвычайно связана с книгами. Собственно, ими формировался опыт души, когда собственного жизненного опыта еще было немного. Я увлекалась уроками литературы, сочинениями, запойно читала. В моих руках побывали, наверное, все французские романы. Но и «Сага о Форсайтах», и Шекспир, и «Американская трагедия» Драйзера. И, конечно, Пушкин, Достоевский, Гончаров, Лев Толстой. Что интересно, все женские образы, прошедшие передо мной в том отроческом и юношеском чтении, глубоко врезались в мое нутро. Читая, я сопереживала героиням, как говорится, «над вымыслом слезами обливалась». Я не могла знать, что в далеком пока еще будущем мне придется воплощать на сцене некоторых из них – пушкинскую Татьяну, шекспировскую Джульетту или Манон аббата Прево. Но в ту школьную пору я переживала множество подобных мысленных перевоплощений, без остатка отдаваясь жизни этих героинь. Мне до сих пор кажется, будто все, происходившее с ними, было и со мной. В этом и заключалось полученное от книг «воспитание чувств» на примерах чужого жизненного опыта.

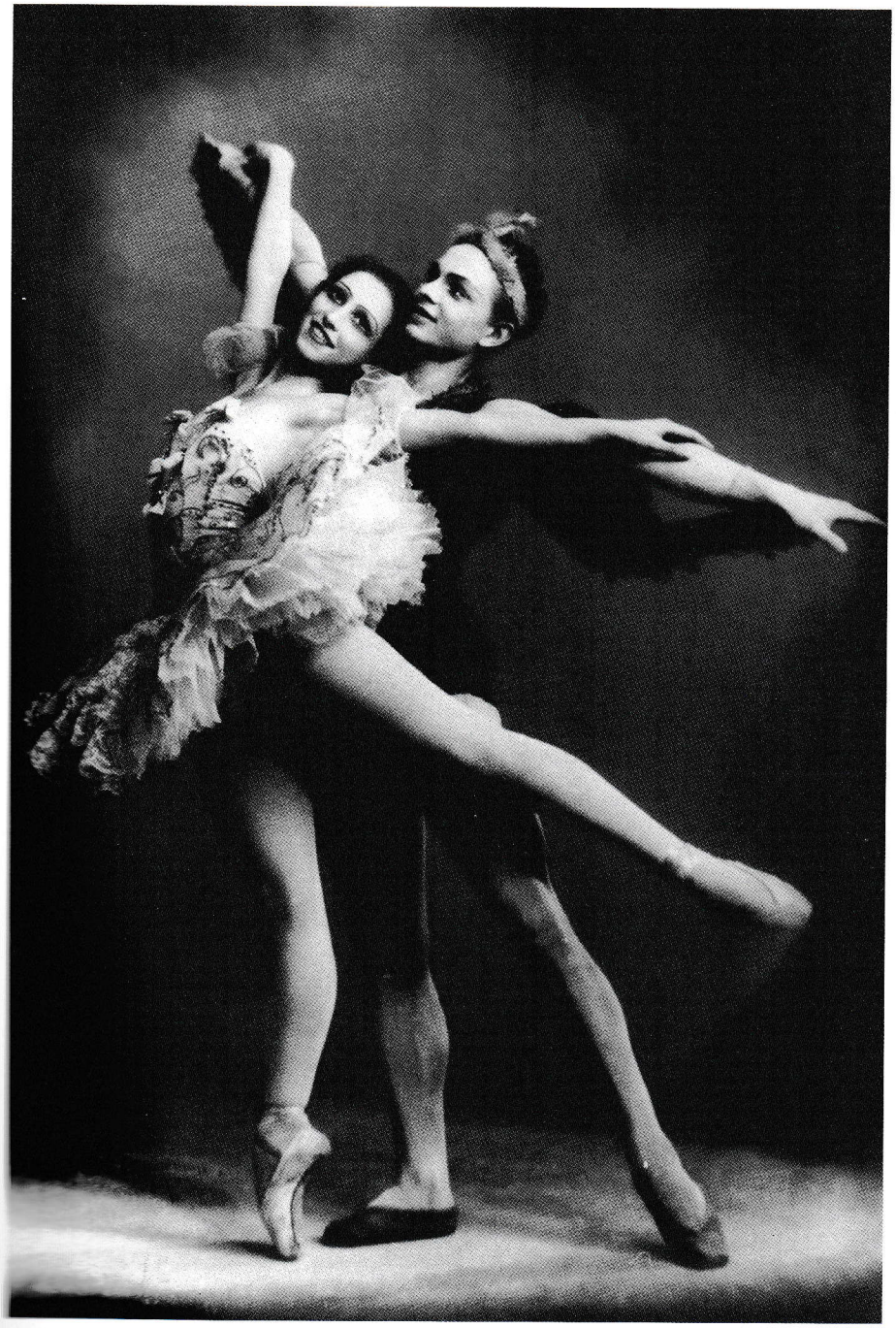
Тело никогда не лжет. Танец – вроде исповеди, как, впрочем, и каждый балетный урок. Всякий раз, подходя к палке, я начинаю неравный поединок с собственным телом, которое сопротивляется, как необъезженная лошадь. Есть особое удовлетворение, которое получаешь от этого противоборства – почти мазохистское удовольствие от того, что тело сопротивляется, ноет, болит, а ты его делаешь послушным, заставляешь служить тому, в чем душе не терпится

излиться. Балериной становишься всю жизнь, каким бы клише эта фраза бы ни звучала. Ибо *стать балериной* – это и значит привести физический «инструментальный» настрой твоего капризничающего несовершенного тела в идеальное равновесие с возможностями твоей души, постоянно обновляющейся и требующей для себя нового выражения. Заканчивая школу, я была далека от нахождения этого счастливого баланса.

По идее, вагановская система, предусматривающая естественный и постепенный переход от простых движений к сложным, хороша для всех, у кого есть необходимые физические данные для танца. У меня они были, но, как я уже писала, в экспериментальном классе я не успевала «с толком, чувством, расстановкой» овладеть техникой. С ее изъянами, когда я порой валилась с двух relevés, я сражалась все время: у палки, на репетиции, готовясь к школьным спектаклям – к ним я относилась необыкновенно серьезно. Я с азартом танцевала в «Четырех цыганочках» из «Эсмеральды», вальс на чью-то музыку, не помню, в постановке юного Олега Виноградова[4], с какими-то немыслимыми поддержками, и Белое адажио из «Лебединого озера».

С этим адажио я должна была выйти на выпускной экзамен. Но судьба опять подыграла мне и опять по чистой случайности. Я неожиданно получила еще и pas de deux из второго акта «Жизели». Поначалу его прочили Люде Ковалевой, но ее педагог Наталья Александровна Камкова решила, что Люде выгоднее показать свою крепкую технику в Черном pas de deux из «Лебединого озера», а «Жизель» отдать мне, чья техника оставляла желать лучшего.

Моим партнером был Никита Долгушин – длинноногий, утонченный, со слегка вытянутым средиземноморским лицом и черными блестящими глазами. Долгушин родился романтическим танцовщиком. В его сдержанной повадке была радующая глаз элегантность. Он был изыскан и интеллектуален, что послужило мне большим подспорьем в моем первом подступе к «Жизели». Никита многое мне объяснял, и между нами сразу возникло то поле взаимопонимания – взаимоотталкивания и взаимопритяжения – которое я так ценю в партнере. Да и чисто внешне – так все говорили – мы составляли весьма выразительную пару.



*«Спящая красавица». Дуэт Флорины и Голубой птицы. С Ю. Соловьевым. 1958*

Над pas de deux я работала меньше, чем следовало бы, потому что оно свалилось как снег на голову. Работала, конечно, чисто интуитивно, полагаясь на свои ощущения, которым я с наивной безответственностью давала ход. Успех нашего выступления превзошел все ожидания. Критики нас отметили[5]. Весьма придирчивая Вера Михайловна Красовская[6] увидела в нашем старательном, но, безусловно, робком исполнении современную интерпретацию – интеллектуальный холодок, оттеняющий элегическую печаль дуэта, и даже драму непонимания.

Наутро в школе я была поражена своим триумфом: пришла первая известность, лестная всякому актеру. Более того, меня начали узнавать на улице, к великому удивлению моей мамы, которая не сразу привыкла к моему успеху. За мной сразу упрочилась репутация романтической балерины. Мои длинные ноги, длинная шея, хрупкие линии и сам абрис тела напоминали, как многие тогда говорили, старинные литографии Тальони. Я, приободренная этими разговорами, на первых порах старалась усилить это пластическое сходство – позой, поворотом головы, движениями рук. Эти стилистические ухищрения мне тогда ужасно нравились.

Pas de deux из «Жизели» не было ни моей первой пробой в романтизме, ни моим первым дуэтом с Долгушиным. За год до выпускного спектакля мы танцевали с ним в замечательном номере «Поэт и Муза» на музыку Листа, поставленном на нас Касьяном Ярославичем Голейзовским[7]. Романтическая пластика, счастливо вобравшая в себя и резкие, «сломанные» элементы неоклассики, пришлась мне по душе. Никита выходил на сцену в белокуром парике (живо напоминающем длинные волосы Листа) и как бы вслепую нащупывал пальцами в воздухе первый аккорд знаменитых «Грез любви». Я в белом хитоне – его Муза – появлялась за ним в arabesque, направляя и воспламеняя его воображение…

Наше партнерство с Никитой сложилось со школьных лет. И какая обида, что ему не дали ходу! Мы, составлявшие абсолютно идеальную романтическую пару, танцевали вместе очень мало – причины этого были разные и дурацкие, о чем я скажу в свой черед.

После выпускного спектакля меня приняли в Кировский театр. Но я вовсе этого не желала! Мне, натуре романтической, возмечта-

лось уехать «на край света» – в далекий Новосибирск. Я не хотела слишком легкой карьеры, думала, что в овеянной легендами о женах декабристов «глубине сибирских руд» мне будет гораздо труднее и, стало быть, интереснее. Поэтому в поданном заявлении на распределение твердо вывела: Новосибирск. Увы, этой моей мечте сбыться не удалось. Думаю, руководство училища в лице когда-то решившего мою судьбу Валентина Ивановича Шелкова бестрепетной рукой отправило ее в мусорную корзину.

Так, с начала осени 1959 года я появилась в труппе Ленинградского академического театра оперы и балета имени Кирова.

# ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

*В кордебалете – Петербургский балетный романтизм – Дебют в «Жизели» – Дудинская – Мазохизм балетного труда – Репетиции с Вечесловой – В силках драмбалета – Спасительный саботаж – Муки с «Лебединым… »*

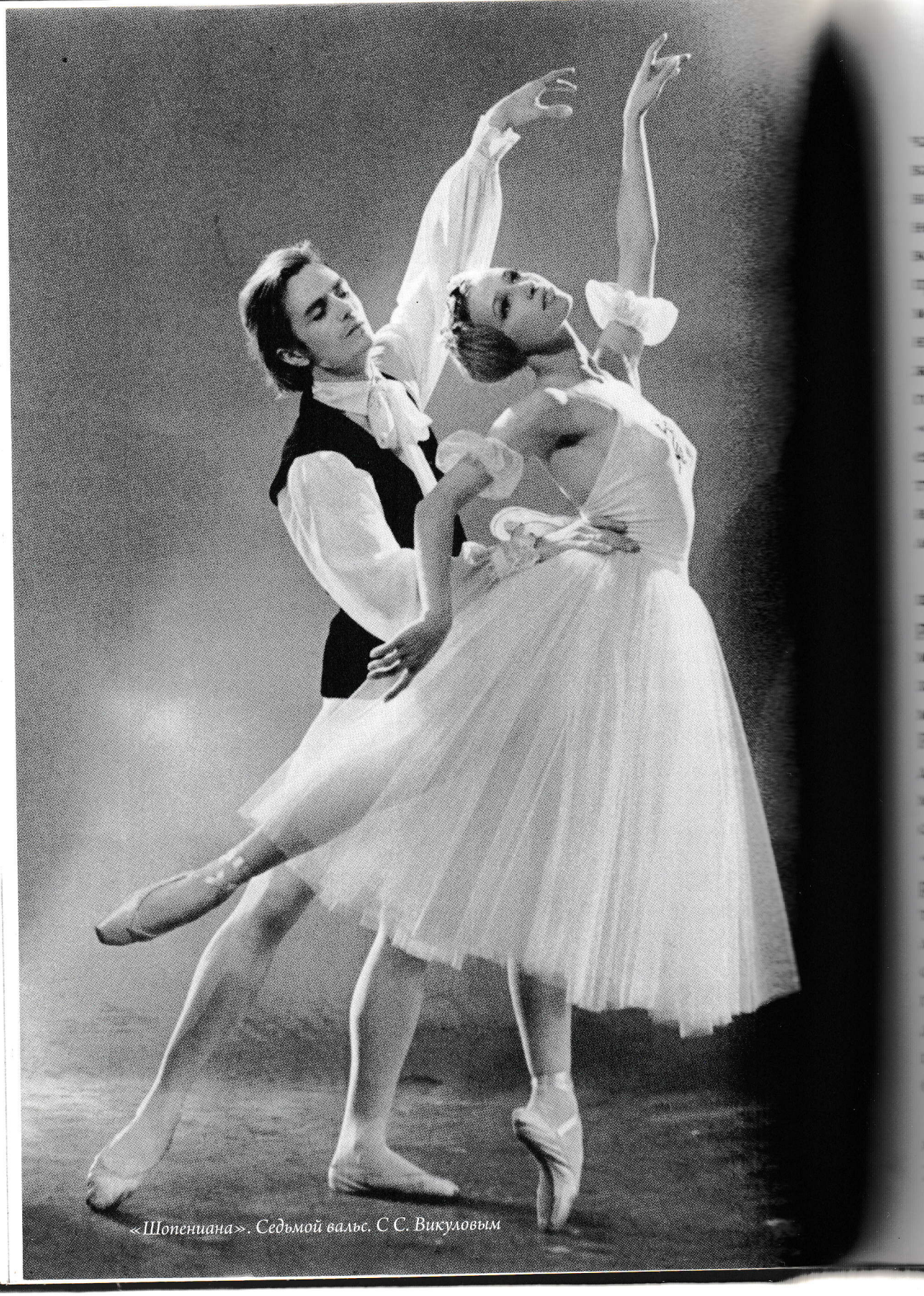
Переступив порог Кировского театра артисткой кордебалета, я ничего, кроме парализующего страха, не ощущала. Приходя в класс и на репетиции, я чувствовала, как у меня подкашиваются ноги и сосет под ложечкой. Все вокруг были такие важные и неприступные. От робости я не знала, куда деваться, и заливалась краской от каждого мужского взгляда, брошенного на меня. Притом атмосфера в театре во многом напоминала школу – та же торжественность, неукоснительно взывающая к служению искусству.

Первое, что я станцевала, были «лебеди» и «тени», где меня и заметил Борис Александрович Фенстер, тогда главный балетмейстер труппы. Мне передали его слова: «Хорошая девочка, только малость полновата. Надо бы ей похудеть». После я увидела себя в составе его «Маскарада» среди балерин, назначенных на роль Нины Арбениной. Танцевала ее, правда, еще не успев похудеть, как хотел того Борис Александрович… После его трагической смерти руководство Кировским балетом ненадолго перешло к Юрию Николаевичу Григоровичу[1]. И надо же такому случиться, что прямо на глазах нового главного балетмейстера я запорола целый танец!

В театре всех начинающих отправляют в кордебалет набраться ума-разума, у меня же, напротив, в нем всегда заходил ум за разум. Со своей забывчивостью и вечным витанием в облаках я не вписывалась в стройные кордебалетные ряды, кощунственно нарушая их унисонную красивость. (Мне вообще враждебно то, что называется чувством коллектива, и претят любые массовые сборища, потому что сразу рождается рефлекторное желание отгородиться и уйти в себя…) Занимали меня в массовых танцах редко, но я была, как говорится, в запасе. Само собой разумеется, в мою обязанность входило знать текст на том или ином месте. И вот однажды прямо в день спектакля – давалась «Баядерка» – кто-то заболел, и я влетаю в «Танец с попугаями» в дивертисменте второго акта. Как понятно из названия, он исполняется с бутафорскими птицами: попугай прикреплен к запястью, и весь танец его нужно держать так, будто живой попка сидит себе спокойно на руке. Конечно, никому не пришло в голову дать мне отдельную репетицию с попугаем. Когда перед выходом на сцену его ко мне прикрепили, я обнаружила, что мне достался уж больно норовистый попугай – он никак не хотел сидеть прямиком вверх на руке!

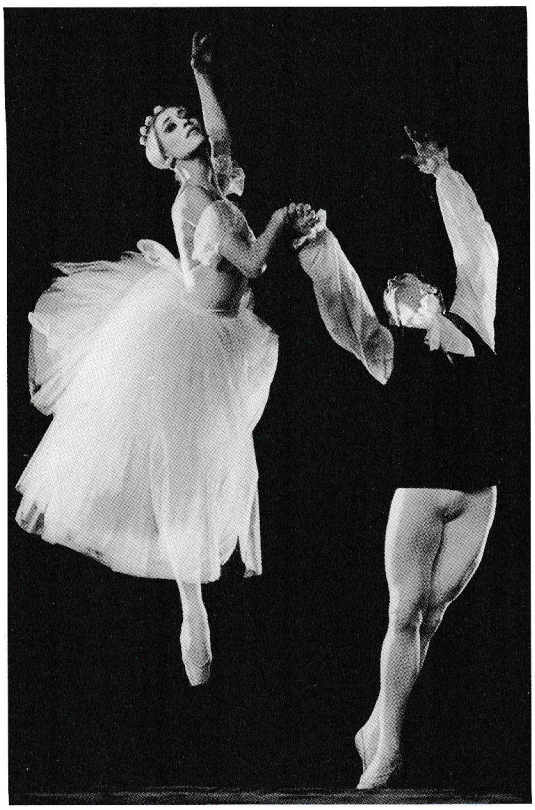
На сцене мне пришлось сконцентрировать все свое внимание на его «поведении», предупреждая каждую его попытку «дернуться с руки». Занятая попугаем, я совсем забыла, что танцую в «массе» и должна соблюдать еще равнение по близстоящим и не нарушать рисунка танца. В нем две линии девушек несколько раз меняются местами. Скажем, та линия, в которой я, движется наверх, а я в это время – своим маршрутом вниз. В зале раздается смех. Как назло, номер под вальсовую музыку ужасно длинный. Помимо борьбы с попугаем мне еще приходится то и дело уворачиваться от товарок, которые почему-то все время идут мне наперерез. Зал уже охватывает хохот. Чтобы встроиться в общую линию, я бросаю заботиться о попугае. Своенравная птица тут же остается висеть на моем запястье головой вниз. В зале начинается истерика. А вальс и не думает кончаться…

После спектакля Григорович вызывает меня, как принято говорить, на ковер. Я – ни жива ни мертва, дрожу как осиновый лист. Думаю: ну все, испортила спектакль, теперь меня выгонят из театра, что я буду делать??? Захожу в кабинет, слезы – в три ручья. Полу-



*«Шопениана». Седьмой вальс. С С. Викуловым*

чаю нагоняй. Всхлипываю: «Юрий Николаевич, пожалуйста, больше не повторится, обещаю, все выучу, пожалуйста, простите...» Он слушает молча. В полном отчаянии иду к двери. Выдержав большую паузу, Григорович вдруг окликает: «Постой! Завтра начинаешь репетировать Одетту – Одиллию. Теперь иди». Больше в кордебалет меня не ставили...



*Седьмой вальс. С С. Викуловым*

Мои данные пришлись ко двору Кировскому театру, где за мной довольно быстро закрепился лирико-романтический репертуар. Романтический стиль, доставшись в наследство от старой Мариинки, был неотторжимым достоянием ленинградской балетной школы. Романтический стиль я понимаю расширительно – это не только «Жизель» или «Сильфида», не только «Шопениана» – поздний романтический pastiche* Фокина. Это и «Лебединое озеро», где Лев Иванов сочетал изысканную чистоту романтических композиций с символикой лебединого образа. С романтическим стилем у меня непременно связывается абсолютная гармония всех элементов, ажурная «прошись» пластического рисунка, его воздушность и тонкость в передаче еле уловимых словом эмоций. И этим стилем, взлелеянным на протяжении почти полутора веков, безраздельно владел Кировский балет в конце 1950-х – начале 1960-х годов.

Стиль определялся традициями культуры, которая всегда стояла за плечами Ленинграда-Петербурга. Рафинированный арис-

*подражание (фр.).

тократизм поз и port de bras, чистота классических позиций, вся эта геометрия красоты и красота геометрии, насажденной в петербургском балете Мариусом Петипа, аукалась с архитектоникой самого города, где так гармонично слились классицизм и барочность. Именно в Петербурге расцвела в начале XX столетия утонченнейшая, поистине европейского пошиба, поэзия символистов и акмеистов. Здесь были Блок, Ахматова, Гумилев, Мандельштам, а не Маяковский, Пастернак, Цветаева – дерзкие, безоглядные по отношению к традиции бунтари с московской широтой и размахом. У Москвы не было этих европейских традиций, как не было единства ни в чем – она была и осталась размашистым и пестрым городом с некоторым купеческим пошибом.

То же – и в балете, в труппе Большого театра. Казалось бы, забирая из Петербурга-Ленинграда лучших танцовщиков, хореографов и педагогов, Большой должен был перенять, усвоить и их стиль. Нашу школу кончили Александр Горский и Касьян Голейзовский; дочь петербургского премьера Павла Гердта Елизавета Гердт учила Плисецкую, Стручкову и Максимову; в Большом танцевали ленинградцы Семенова и Уланова, Ермолаев и Корень, пришедшая позже Тимофеева. Ермолаев стал репетитором Васильева, а Семенова и Уланова готовили роли со всеми ведущими московскими солистками. Наконец, труппу Большого театра возглавил Юрий Григорович. И тем не менее стиль Большого так и остался полной противоположностью кировскому.

В этом, впрочем, было известное преимущество московского балета. Исповедуя широту взглядов, выламываясь из колеи одного-единственного стиля, Большой танцевал очень динамично и захватывающе энергично. На этом фоне истинная петербурженка Уланова, конечно, выглядела «чужестранкой», зато Плисецкая с ее демонстративным пренебрежением традицией и вакхической природой, как сугубо московское явление, была на своем месте. Просмотрев однажды старый фильм, где Уланова и Плисецкая танцуют выход Одетты в первом акте, я была поражена тем, как Майя Михайловна смело меняет драматические акценты, наполняя всю хореографию взрывчатой энергией. Хотя в Ленинграде подобные вольности осудили бы и осуждали, они позднее во многом вдохновили

новшества в классических спектаклях. С другой стороны, «Шопениану» в Большом я смотреть никогда не могла – москвичи совершенно не чувствуют духа этой утонченной фокинской вещи, теряют ее необходимых полутонов и недосказанности. А в них – секрет стилистики «Шопенианы».

Если Большому театру не грозила опасность выродиться в музей, поскольку москвичи легко ломали старое и широко распахивали двери новациям и экспериментам, то Кировский театр ревностно чтил свое прошлое, взращивая его, как старый сад. Занятый своим честным трудом, театр не хотел замечать, что сад необходимо культивировать: следить, чтобы разросшиеся деревья не задавили молодые побеги, чтобы природе было легко распоряжаться своим хозяйством, а не увядать в атмосфере оранжереи, в каковую и превратился со временем ленинградский балет. К сожалению, на это время пришлась и добрая часть моей карьеры в театре.

С первых шагов на Кировской сцене мне взвалили на плечи значительную часть репертуара. Сначала я станцевала Сильфиду в «Шопениане», а потом, 27 декабря 1959 года, свою первую полную «Жизель» с Никитой Долгушиным – Альбертом.

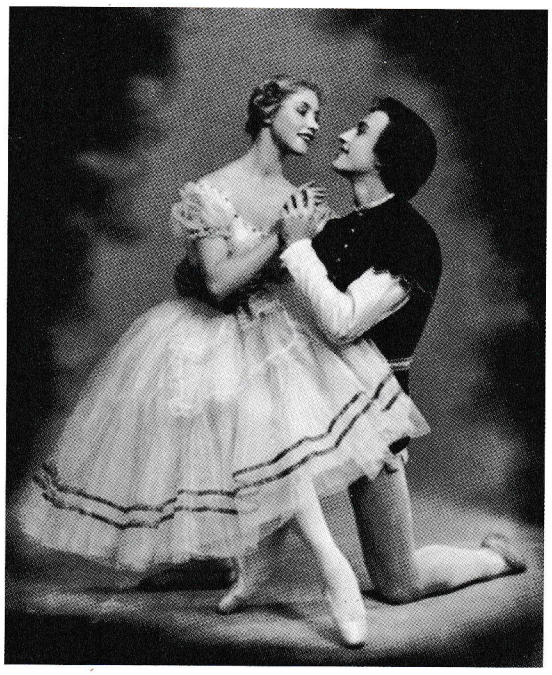
С того декабрьского вечера начались мои весьма напряженные и драматические – для меня лично – отношения с этим балетом, который я исполнила бессчетное количество раз. Он стал зеркалом моей человеческой и актерской зрелости. Ни один балет не ложился так легко на мои физические данные, ни один не приносил большего успеха и творческого удовлетворения, и ни над одним другим спектаклем я столько не размышляла, не работала, не корпела, как над «Жизелью». Поэтому поневоле я буду к нему неоднократно возвращаться.

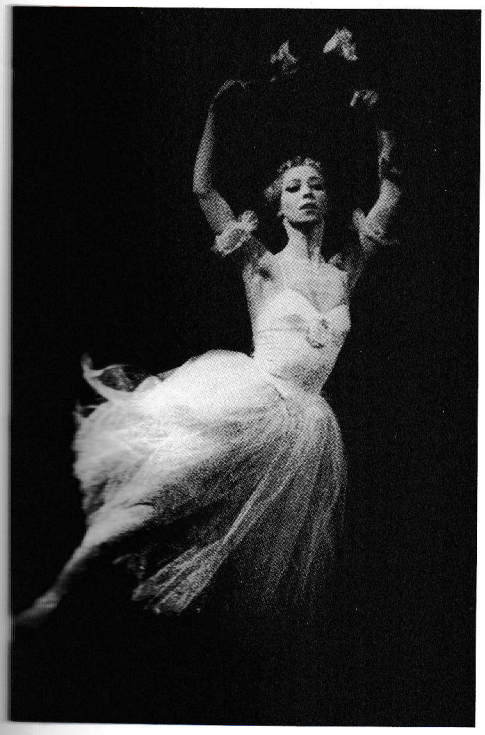
Тогда по молодости и неопытности я никаких аналитических задач себе не ставила: мне было девятнадцать, Жизели, очевидно, семнадцать или около того. Средневековая легенда волновала меня не больше, чем декоративная рамка. Я просто надела платье с корсажем и передником и, помня, что моя Жизель проснулась – резвая, освеженная сном и сладко замирающая от близкой встречи с полюбившимся ей незнакомцем – вышла на сцену из деревенской хибары…

Выученный назубок порядок движений меня не заботил, он был, как говорится, уже «в ногах», и я с жаром и старательностью принялась играть Жизель. Я впервые ощутила радость полного слияния самой себя и моей поселяночки – слияния абсолютно непроизвольного. Я не брала никого себе за образец, что нечасто бывает у дебютанток – разве что Лиан Дейде, которую видела во время гастролей Ggand Opéra в Ленинграде в 1958 году. Она поразила меня тщательностью стилистической отделки текста, безупречностью позировок во втором акте, воскрешавших в памяти романтические литографии Карлотты Гризи[2]. Впрочем, определенное ощущение стиля «Жизели» у меня тогда уже было. Как и определенный образ француженки, почерпнутый мной из множества прочитанных в школе французских романов.

Жизель у меня получилась странной, чтобы не сказать кощунственной по отношению к традиции. Я была чересчур резва и кокетлива. Вера Михайловна Красовская, тонкий критик и знаток балета, с которой потом я не раз обсуждала детали и основную проблему «Жизели» – простить или не простить Альберта – не без оснований увидела в моем первенце «девчонку из большого города, робеющую под защитным налетом независимости», а не романтическую героиню, над которой тяготеет рок. Глубина первого акта пришла ко мне позже, а пока превалировали внешние эффекты. Кажется, я не знала в своей игре удержу и меры. Сцену сумасшествия я особенно пережимала. Мне требовалось время внутренне созреть для роли[3]. Поэтому своей настоящей премьерой я считаю не первую, а более позднюю «Жизель», в которой я вышла в Лондоне летом 1961 года сразу после бегства Рудольфа Нуреева…

Странное дело: я совершенно не помню Рудольфа в театре, хотя, казалось бы, два года мы проработали бок о бок (1959 и 1960-й). Как-то так вышло, что я даже не видела ни одного спектакля с ним. Зато Рудик помнит мои первые «незадачливые фокусы» на Кировской сцене. Он со смехом напоминал мне, как в «Дон Кихоте», в партии цветочницы Хуаниты или как ее там звали, я ради вящей испанской смуглоты так намазалась морилкой, что, приложившись щекой к Китри – Инночке Зубковской, оставила на ее прекрасном – она и в самом деле была писаная красавица – персиковом лице





*Первые выступления в «Жизели». С Н. Долгушиным*

густое красно-коричневое пятно… Не думаю, что в те годы Рудольф был от меня в восторге. Ему нравились виртуозки вроде его партнерши Ксении Тер-Степановой, чей танец напоминал уроки хореографического чистописания. Однажды Рудольф на каком-то совещании даже выступил против моего продвижения в труппе: «Зачем ее продвигать, когда она еле стоит на ногах?» И он говорил сущую правду.

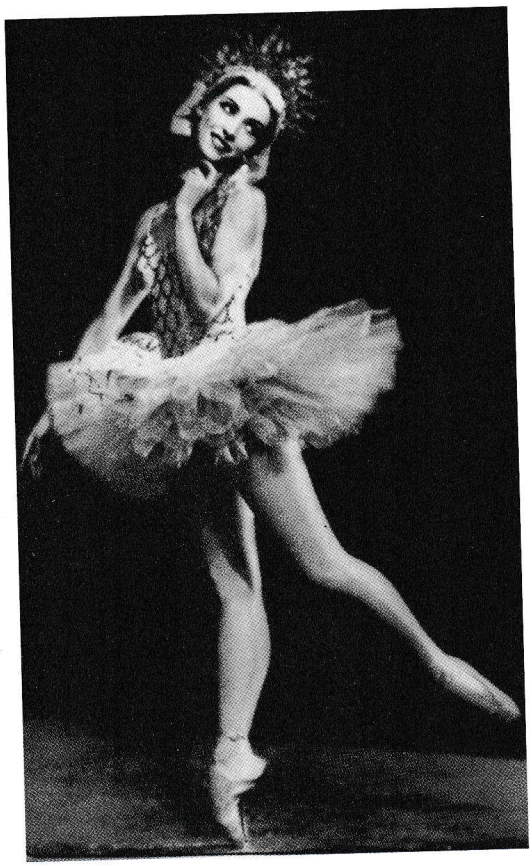
Над тем, чтобы я стояла на ногах как можно крепче, старательно работали мои репетиторы – Татьяна Михайловна Вечеслова и Наталья Михайловна Дудинская[4]. Обе славно дополняли друг друга.

Дудинская воспитывала мою выносливость, мою выдержку, мою stamina*. Мне так не хватало сил в те годы. Не до конца тренированное тело порой не выдерживало нагрузки, которая навалилась на меня в Кировской труппе. Вдобавок ко всему я была по-прежнему рассеяна на сцене, что в сочетании со слабой техникой могло приводить к весьма конфузным результатам.

В «Дон Кихоте», танцуя одну из цветочниц, все ту же Хуаниту, я чуть не свалилась с ног от напряжения на коде. У меня началась рвота, и прямо со сцены я кинулась за кулисы, чтобы успеть добежать до уборной. Моя партнерша Нина Сахновская, к своему великому удивлению, осталась дотанцовывать коду за двоих и чуть не окаменела от изумления, когда я, облегчившись, вышла на сцену прямо к поклонам: не кланяться я не могла, потому что главный балетмейстер Сергеев мне такой вольности бы не простил. В другой раз эту злосчастную коду я закончила, как опытная циркачка: после большого прыжка растянулась на шпагате. Но самый страшный конфуз произошел во время «Медного всадника». Танцуя крошечную партию Царицы бала, я не рассчитала тяжести юбок (репетировала без них) и в момент исполнения туров piqué en dedans по кругу умудрилась, уж не знаю как, свалиться… в суфлерскую будку, где от ужаса затаилась, как мышь, надеясь, что, может быть, в зале не заметят мое загадочное исчезновение. Мой же партнер ничего лучше не придумал, как галантно вытянуть меня из будки со всеми своими юбками. Мне оставалось сделать вид, будто это погружение в будку было задумано по роли. Под тишину в зале – зна-

* Запас жизненных сил, выдержка, выносливость, стойкость (*англ.*).

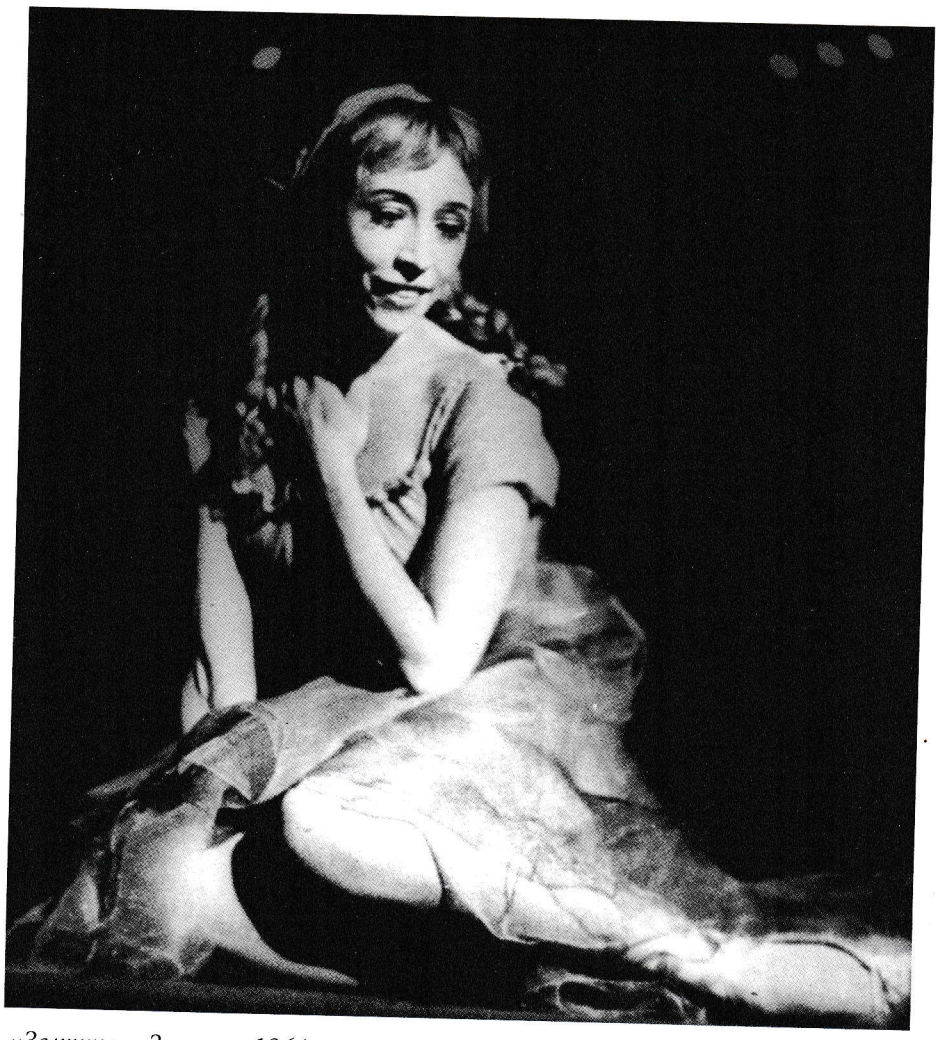
ете, как громко звучит тишина? – мне надо было пройти через всю сцену и уйти в кулису.



*«Конек-Горбунок». Царь-девица. 1963*

Наиболее тяжелым испытанием явился для меня «Конек-Горбунок» Пуни[5], в котором мне доверили исполнять Царь-девицу, она же – Царь-балерина, которой нипочем любые фиоритуры классического танца на темы «русские, французские, польские» и какие угодно[6]. Просто одурев от труднейших трюков, которыми изобилует эта партия, я перед последней вариацией впала в истерику. Разревелась, крича: «Ни за что не выйду на сцену, вы смерти моей хотите», при этом бульдожьей хваткой вцепилась в металлический поручень, от которого Дудинская с Севой Уховым меня едва отодрали и буквально силой выпихнули вновь на сцену. Как я дотанцевала, уж не знаю – Бог помог… Несмотря на все эти трагедии, «Конек-Горбунок» явился переломным – я окрепла на нем физически, и жизнь пошла намного легче.

Дудинская – в прошлом феноменальная виртуозка и одна из лучших учениц Вагановой – знала за мной все эти грешки. Она любила вспоминать, как первый раз увидела нас с Аллой Сизовой – мы только что выпустились – в pas de trios «Лебединого озера»: «Попросили меня посмотреть новых девочек. Юрочка Соловьев порхал между ними, а они выделывали такое… ну все, что бог на душу положит». Дудинская была добра ко мне и в то же время



*«Золушка». Золушка. 1964*

необыкновенно строга. Ее часто обвиняли в том, что она подминает индивидуальности молоденьких балерин и делает из них копии, чаще всего бледные, с себя самой. Странное дело – со мной ничего подобного не происходило. Она не вмешивалась в мои интерпретации, не пресекала полеты моей тогда весьма необузданной фантазии, а только пеклась о моей технике, безжалостно гоняя меня на репетициях. В ней чувствовались такая воля и такой непререкаемый авторитет, что я не смела оборвать репетируемую вариацию на половине, чего-то недоделать, хотя от напряжения и изнурения

глаза порой буквально лезли на лоб. «Не останавливайся, продолжай», – понукала она, как хороший фельдфебель, и я, не давая себе послабления, продолжала, невзирая на подламывающиеся ноги и плывущие перед глазами черные круги. Ее военный диктат был тогда спасительным для меня: обычно я танцевала два-три спектакля в месяц. При такой минимальной нагрузке – поскольку в театре было много отменных балерин и спектаклей на всех просто не хватало – я не смела репетировать спустя рукава, иначе просто развалилась бы на части и меня было бы не склеить. На Западе, где, бывает, танцуешь и по 15–20 балетов в месяц, форма сама собой укрепляется на сцене, и не надо так надрываться на репетициях.

Дудинская могла быть и жестокой. Помню, как, упав на репетиции «Золушки», я основательно отбила себе диафрагму – даже не могла кричать – и вдобавок вывихнула плечо. А через несколько дней спектакль. В театре начался переполох, меня отправили в медпункт. Наша массажистка Антонина Ивановна, эдакий гренадер в юбке со стальными ручищами, принялась со свойственным ей жаром вправлять мне плечо под мои истошные крики. Наталья Михайловна пришла в медпункт и спокойно говорит: «Не волнуйся, все обойдется. Через три дня выйдешь на сцену. Мы тоже часто танцевали больные и увечные. Ничего, как видишь, выжили». Тогда мне это казалось чудовищной черствостью. Теперь я понимаю, что Дудинская была по существу права.

Танцовщику не нужно себя жалеть и щадить. Есть мазохизм балетного труда, и он должен быть у танцовщика в крови. Иначе он никогда не достигнет своих высот. Наше балетное тело страшно уязвимо: достаточно поранить палец, набить мозоль, содрать ноготь на ноге, и ты вышел из строя. Мы не можем идти у тела на поводу, иначе оно возьмет над нами верх, и мы пропали. Чтобы приструнить и одолеть тело, мы часто танцуем «на крови» – со стертыми ногами или с отчаянной простудой, что я, к примеру, не раз проделывала. Победить тело, взращивать в себе этот мазохизм труда – учила меня Дудинская.

А Татьяна Михайловна Вечеслова пестовала мой артистизм.

Возможно, кое-кто из здешних балетных старожилов еще помнит ее на сцене. Вечеслова была, прежде всего, драматической ба-

*С Т. М. Вечесловой*

лериной и актрисой. Артистизм был у нее в крови. Эсмеральда, Зарема, Тао-Хоа из «Красного мака» – вот была ее стихия. Вечеслова ушла со сцены в самом расцвете сил, решив не омрачать зрительскую память о своих триумфах поздними спектаклями, к которым публика, как правило, испытывает скорее уважение, окрашенное ностальгическими воспоминаниями, нежели настоящий восторг.

Порывистая, страстная, с хорошо подвешенным языком, Татьяна Михайловна замечательно показывала. Я тоже была чересчур порывистая, тоже не знала ни в чем удержу. Нас двоих в репетиционном зале было, пожалуй, слишком много. На репетициях царила какая-то возбужденность, наэлектризованность: я зажигалась вечесловским артистизмом и делала все в полную силу. Вечеслова восторженно подбадривала, но, к нашему обоюдному ужасу, все то, что нарабатывалось сегодня, назавтра бесследно исчезало, потому что на следующий день я загоралась уже чем-то другим!

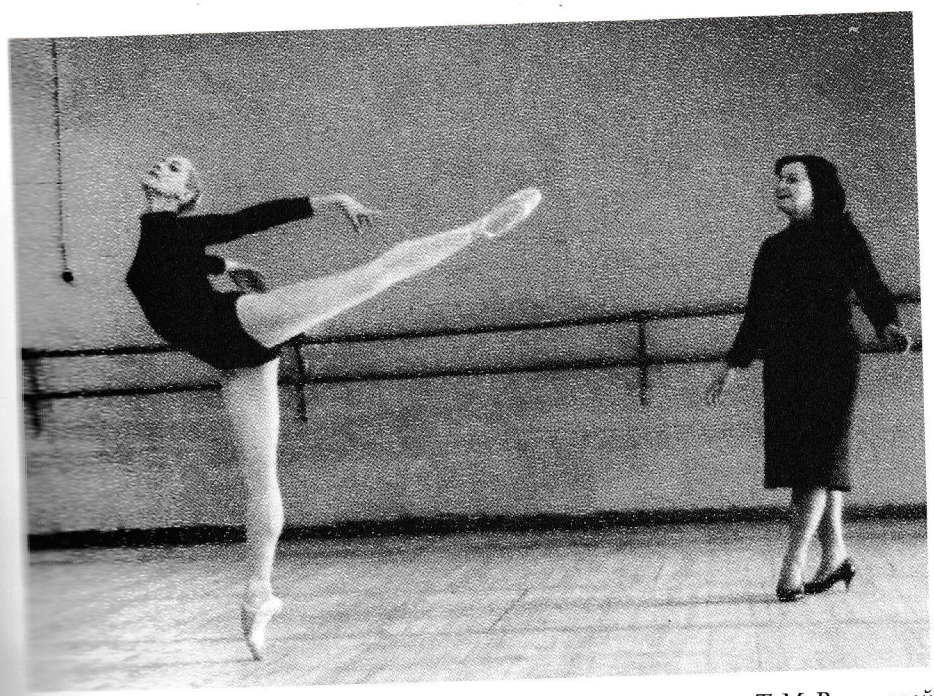
Наши репетиции напоминали импровизации на заданную тему. Вина была моя – тогда я была органически не способна закрепить

. Эсмеральда, За-
стихия. Вечеслова
омрачать зритель-
клями, к которым
ение, окрашенное
тоящий восторг.
ным языком, Тать-
оже была чересчур
двоих в репетици-
репетициях цари-
ость: я зажигалась
ую силу. Вечеслова
ному ужасу, все то,
о исчезало, потому
другим!
ии на заданную тему.
способна закрепить



в памяти прием, деталь или актерскую краску, найденные на репетиции мной самой или подсказанные Татьяной Михайловной. Каждый раз, придя в зал, я все делала по-разному, и у Вечесловой лопалось терпение. Репетиции превращались в мини-спектакли. Мою спонтанность было никак не укротить.

Но проблема была и в предлагаемом мне репертуаре и ролях, которые вроде бы и отличались известным драматизмом или на худой конец мелодраматизмом, но почему-то решительно мне не подходили. Я вводилась в старые советские балеты, объявленные золотым фондом отечественной хореографии, – «Бахчисарайский фонтан» Захарова, «Ромео и Джульетту» Лавровского, и также должна была «отмечаться» в новых малоудачных драмбалетах – вроде «Маскарада» Фенстера по драме Лермонтова. И Нина из «Маскарада», эдакий вариант русской Дездемоны, и Мария из «Бахчисарайского фонтана» – польская княжна, погибавшая в гареме от кинжала ревнивой Заремы, мало что дали мне по части артистизма. Беда была в том, что их хореография, элементарная, почти статичная, лишь иллюстрировала мелодраматические сю-



*Репетиция «Лебединого озера» с Т. М. Вечесловой*

жетные повороты. И я просто умирала от скуки и не знала, как сделать этих героинь интересными хотя бы для самой себя.

Мария – одна из знаменитых ролей Улановой: я видела ее в кино и просто диву давалась, как такой хореографический примитив у нее получалось возвести в ранг чистой поэзии. Эта смерть Марии – Улановой, когда она, пораженная в спину кинжалом Заремы, медленно сползала вдоль гладкой колонны, почти умиротворенно сламываясь, как растение, как цветок … – ничего похожего я не делала, да и не могла: тогда мне был противопоказан любой покой и умиротворенность. От распиравших чувств меня бросало в разные стороны, а пассивность, жертвенность мне были органически чужды.

Не удовлетворила меня своей хореографической одноплановостью и партия Джульетты в балете Лавровского. Я работала над ней с Вечесловой в течение целого месяца, что было довольно долго: в прежние времена в Кировском роли готовились и по полгода, но, кажется, на мне эта традиция закончилась – «Раймонду» я станцевала с двух репетиций. Однако найти контакт с хореографией Лавровского так и не смогла. Он ставил свой балет в расчете на Уланову, на ее жест, на ее умение одухотворить статику, окрасить экспрессией позы. Я же по природе балерина не статичная. Мне нужно танцевальное действие, движение. Кроме того, я каким-то шестым чувством ощущала – поняла я это значительно позже – разрыв между музыкой Прокофьева с ее нервной, импульсивной стихией и иллюстративной транскрипцией Лавровского, в которой не было ничего, современного мне. Мое тело незамедлитель-

*«Ромео и Джульетта»*
*(постановка Л.М. Лавровского)*

*Джульетта. Ромео – А. Нисневич*

но откликалось на музыку и вязло, как птица в силке, в затертых комбинациях бесконечных arabesques и glissades, в пантомиме, от которой в балете было душно. Хореография казалась мне нелепой и абсолютно устаревшей. И я мучилась, пытаясь втиснуть себя в ее обветшалый стиль.

Помню, как я билась со сценой перед «самоубийством» Джульетты. Почему-то надо было бежать к двери, за которой скрылись разгневанные моим ослушанием родители, потом обратно. Я не чувствовала в этом правды, сама балетная условность выглядела натужной. Мне подходила только прокофьевская музыка, которую я невольно рвалась выразить. Это прекрасно поняла проницательная Красовская, приходившая поглядеть на наши шумные репетиции с Вечесловой. Позднее она написала о спектакле точно и жестко: «Макаровой бы нужно здесь новое оформление – скорее всего сукна. Ей бы нужна и новая пластика, острее, резче, танцевальнее передающая безнадежность одинокого бунта Джульетты… (Красовская словно предугадывала мою будущую Юлию в постановке Игоря Чернышева, о которой пойдет речь в свой черед. – *Н. М.*) Дерзкая, сварливая, вертkая, она могла бы возражать настойчивей, смелее бросать вызов

"вечным устоям", если бы ее не ограничивала односложность реплик, монотонность пластических высказываний. Танец, выражающий всю сложность музыкальной образности, но не жесты, иллюстрирующие текст пьесы, – таково требование времени, а значит, и внутренняя потребность актрисы, чье творчество современно».

Теперь мне эта старомодность хореографии Лавровского еще более очевидна. Я искренне поразилась словам английской балерины Светланы Березовой, сказавшей как-то мне, что ей хотелось бы станцевать Джульетту Лавровского, поскольку, как ей кажется, в ней есть что-то подлинно драматическое. Какое там! Сколько я ни видела Джульетт в балете Лавровского (за исключением Улановой), они были либо скучны в своем старательном следовании за хореографией, либо лишь подчеркивали пропасть, лежащую между пластикой спектакля и партитурой Прокофьева.

Каждый спектакль «Ромео и Джульетта» я придумывала что-то новенькое. Однажды, посмотрев женские портреты эпохи Ренессанса, выбрила себе полголовы надо лбом, и все думали, что я сошла с ума. Но мне так хотелось найти какой-то волшебный ключик, который сроднил бы меня с Джульеттой Лавровского. Порою, уже выпив снотворное зелье и вытянувшись на кровати, над которой опускался полог, мне казалось, что вот сегодня уж я выдала все, что могла, но результат оказывался удручающим. Друзья честно говорили, что открытия не произошло. Иной же раз, стараясь танцевать при известном контроле, я слышала после спектакля восторженные отзывы: «Вот сегодня это было да!» Я до сих пор не понимаю, почему. Конечно, зрительское восприятие роли и собственное актерское редко совпадают, но с моей Джульеттой они не совпадали никогда. И сколько Татьяна Михайловна с завидным упорством ни ставила мне жест, сколько ни шлифовала позировки моей Джульетты, роль не приносила мне удовлетворения. Процесс работы над нею был гораздо интереснее, чем сами спектакли.

Как ни странно, почти та же история повторилась у меня и с другим балетом на музыку Прокофьева – «Золушкой», спектаклем конца 1940-х годов, возобновленным его постановщиком Сергеевым весной 1964 года.

По счастью, перед Золушкой Сергеев дал мне станцевать одну из ее сестер, а именно Кривляку. Та неожиданно позволила мне нащупать в себе комическую жилку. Это была единственная комедийная роль в России – мои опыты в этом жанре впоследствии протекали уже на Западе. Роль была и вправду забавная, чуть эксцентричная, и я получила от нее огромное удовольствие. Я могла вволю покуролесить, представляя взбалмошную девчонку, самодовольную и избалованную чересчур ретивым родительским попечением. Естественно, в ней проглянули мои реальные черты – я выпустила в этом образе на волю свою тогдашнюю капризную строптивость, которая, думается, с годами исчезла во мне без следа. И, надо же, Красовская, увидав меня в Кривляке, опять выступила своеобразным пророком в отношении моего будущего – а уж этого никто в то советское время провидеть не мог. Она же писала о том, что моя поза на пальцах напоминает броский силуэт с обложки американского детектива и что моей Кривляке впору сидеть в баре трансатлантического лайнера и потягивать коктейли[7].

*«Золушка». Кривляка. 1964*

Но если Кривляка пришлась мне по нраву, то партия Золушки, которую я впервые станцевала на гастролях в Чикаго в 1964 году, вызывала отторжение. Какая-то бесполая, образцово-примерная героиня… Вся эта возня с горшками в первом акте, свары с сестрами и мачехой, где Золушке полагалось демонстрировать свою завидную послушность, утомляли и даже раздражали меня. Пожалуй, светлым пятном в

балете для меня было то место, где в Золушке просыпается любовь к Принцу. Я танцевала это с увлечением, потому что вообще больше всего люблю то, что предшествует любви – сам процесс зарождения любовного чувства, а не нечто сложившееся.

В «Золушке» у меня был прекрасный партнер Сергей Викулов. Танцовщик романтический не только по образу и умению парить в воздухе, но и по духу. Очень чувствительный, трепетный. С ним было необыкновенно легко найти контакт, он всегда отвечал моему настроению. И в его руках я чувствовала себя совершенно надежно, могла полностью отдаться эмоциям. Как в том же финале сергеевской «Золушки», замечательно, надо сказать, придуманном. Балет завершался на лирическом дуэте героев, последняя поддержка которого требовала от партнера большой выдержки. Принц подхватывал Золушку под руки и кружил ее по воздуху в бесконечных, все убыстряющихся оборотах. Вращение не останавливалось и тогда, когда шел занавес, скрывавший нас от глаз зрителей еще в движении. То есть создавалась полная иллюзия, будто мы улетаем с земли в космическую даль – в тот миг я буквально чувствовала то, что имеется в виду под выражением «на крыльях счастья» ...[8]

Работая в театре, я всегда старалась избежать, хотя не всегда избегала, участия в так называемых советских балетах – мнимодейственных и зачастую просто нелепых. Их полагалось включать в репертуар как дежурное блюдо – в России и балет должен был отражать хозяйственные успехи, космические полеты, всю ту сиюминутную реальность, что никак не вяжется с абстрактной природой танца. Партийное начальство, надзиравшее за театрами, не понимало, что нельзя ставить балеты о строительстве гидроэлектростанции (а в Большом театре Юрий Григорович поставил балет «Ангара», и, даже не видя его, я заведомо знаю, что это не может быть хорошо), про освоение целины, как нельзя на балетной сцене не танцевать с пулеметом или проводить опыты с атомным реактором. До таких крайностей, впрочем, не доходили, но ведь было же на Кировской сцене заседание партийного комитета в «Родных полях», плясали с ружьями и пулеметами в «Юности» в Малом оперном театре, и появлялся трактор на сцене Большого театра в

балете для меня было то место, где в Золушке просыпается любовь к Принцу. Я танцевала это с увлечением, потому что вообще больше всего люблю то, что предшествует любви – сам процесс зарождения любовного чувства, а не нечто сложившееся.

В «Золушке» у меня был прекрасный партнер Сергей Викулов. Танцовщик романтический не только по образу и умению парить в воздухе, но и по духу. Очень чувствительный, трепетный. С ним было необыкновенно легко найти контакт, он всегда отвечал моему настроению. И в его руках я чувствовала себя совершенно надежно, могла полностью отдаться эмоциям. Как в том же финале сергеевской «Золушки», замечательно, надо сказать, придуманном. Балет завершался на лирическом дуэте героев, последняя поддержка которого требовала от партнера большой выдержки. Принц подхватывал Золушку под руки и кружил ее по воздуху в бесконечных, все убыстряющихся оборотах. Вращение не останавливалось и тогда, когда шел занавес, скрывавший нас от глаз зрителей еще в движении. То есть создавалась полная иллюзия, будто мы улетаем с земли в космическую даль – в тот миг я буквально чувствовала то, что имеется в виду под выражением «на крыльях счастья» ...[8]

Работая в театре, я всегда старалась избежать, хотя не всегда избегала, участия в так называемых советских балетах – мнимодейственных и зачастую просто нелепых. Их полагалось включать в репертуар как дежурное блюдо – в России и балет должен был отражать хозяйственные успехи, космические полеты, всю ту сиюминутную реальность, что никак не вяжется с абстрактной природой танца. Партийное начальство, надзиравшее за театрами, не понимало, что нельзя ставить балеты о строительстве гидроэлектростанции (а в Большом театре Юрий Григорович поставил балет «Ангара», и, даже не видя его, я заведомо знаю, что это не может быть хорошо), про освоение целины, как нельзя на балетной сцене танцевать с пулеметом или проводить опыты с атомным реактором. До таких крайностей, впрочем, не доходили, но ведь было же на Кировской сцене заседание партийного комитета в «Родных полях», плясали с ружьями и пулеметами в «Юности» в Малом оперном театре, и появлялся трактор на сцене Большого театра в

«Асели». Но и без такой бытовщины разного рода «идеологические» балеты смущали меня своим ложным пафосом и многозначительностью, будь то «Тропою грома» Сергеева по «прогрессивному американскому роману Питера Абрахамса, отражающему безрадостную жизнь чернокожего населения в Южной Африке», или его же «Далекая планета» – балет на модную после полета Юрия Гагарина космическую тему, в котором я, к своему стыду, тоже что-то пыталась изобразить.

Даже в «Ленинградской симфонии» Игоря Бельского, далеко не худшем образчике балетного соцреализма, я чувствовала себя как-то не на месте. Казалось бы, музыка Шостаковича и сама тема – ленинградская блокада, ужасы фашистского нашествия, непосредственно задевшие мое детство, – ничего нелепого в себе не заключали. Но я ощущала себя именно нелепо среди этих марширующих и скачущих парней в трико, изображающих немецких солдат и девушек, размахивающих руками на pas de bourrée. В эпизоде «с ружьем» я никак не могла встать на колено и взять это условное проклятое ружье наизготовку – жест был слишком бытовой, а потому фальшивый. Я ощущала этот жест враждебным балету вообще. Как забавно: ведь будь у меня в руках лук или колчан со стрелами, ничего подобного я не ощутила бы, потому что эти атрибуты наделены поэтическим ореолом! (Кстати сказать, я вообще не в ладах с оружием на сцене: много лет спустя, когда я, уже с труппой Royal Ballet танцевала «Шахматы»[9], моя Черная королева, убивающая Короля, никак не могла научиться орудовать кинжалом на сцене. Я репетировала этот жест на кухне с кухонными ножами и немало потрудилась, прежде чем освоила его.)

В «Ленинградской симфонии» мне нравилось только играть, как ни странно, одну сцену насилия фашистов над Девушкой, потому что в ней был какой-то драматизм. И она выходила у меня лучше всего. Но мне кажется, я бы ничего не потеряла, если бы этот балет, как и другие «советские», не входил в мой репертуар.

По счастью, меня занимали в них нечасто – мое романтическое амплуа служило мне своеобразной охранной грамотой, и я в известном смысле наслаждалась своей экстерриториальностью. Но даже внутри своей «личной территории» меньше всего я была занята в бале-

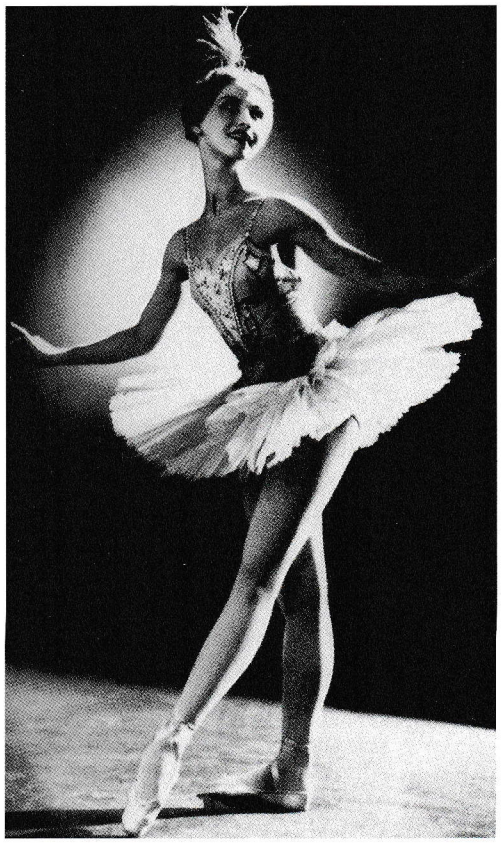
тах «бездейственных», лишенных драматургии, которые мне были так скучны. Всего по два раза я станцевала академический, но однообразный «Щелкунчик» Вайнонена и «Спящую красавицу», в ту пору мало привлекавшую меня. Пожалуй, даже Флорину мне было танцевать интереснее, чем Аврору[10].

Если же говорить о моих трудностях в классическом репертуаре, то ничто не могло сравниться с «Лебединым озером». Ни один спектакль не давался мне тяжелее, ни один так не изнурял. Даже лучшее, что у меня в ту пору имелось – мои руки, и те жили, как говорится, своей отдельной напряженной жизнью. Партию Одетты – Одиллии я готовила с Вечесловой, и Татьяна Михайловна все-таки заставила меня схватить и – что самое удивительное – закрепить ощущение рук-крыльев.

Но хореография Петипа в партии Одиллии стала для меня мукой. Она требует «механической» техники, когда каждое движение выполняется только так, а не иначе. Тут невозможны спонтанные вариации – ты обязан неукоснительно чтить академическую грамматику. Мне же, в силу все той же непосредственной отзывчивости тела на музыку, не было дано, скажем, выполнить пируэт или

*Флорина. Голубая птица – В. Панов*

его комбинацию с sissonne каждый раз одинаково. Эта «механика» вообще дается мне с трудом – гораздо легче сложная, замысловатая техника. Тело не слушалось (сказывались изъяны моего скороспелого обучения в Вагановской школе), и я постоянно куролесила. Если в Одетте я еще могла полагаться на свой лиризм, который как-то выручил бы, даже если бы я свалилась с ног, то при мысли об Одиллии я просто холодела от ужаса[11].



*Флорина*

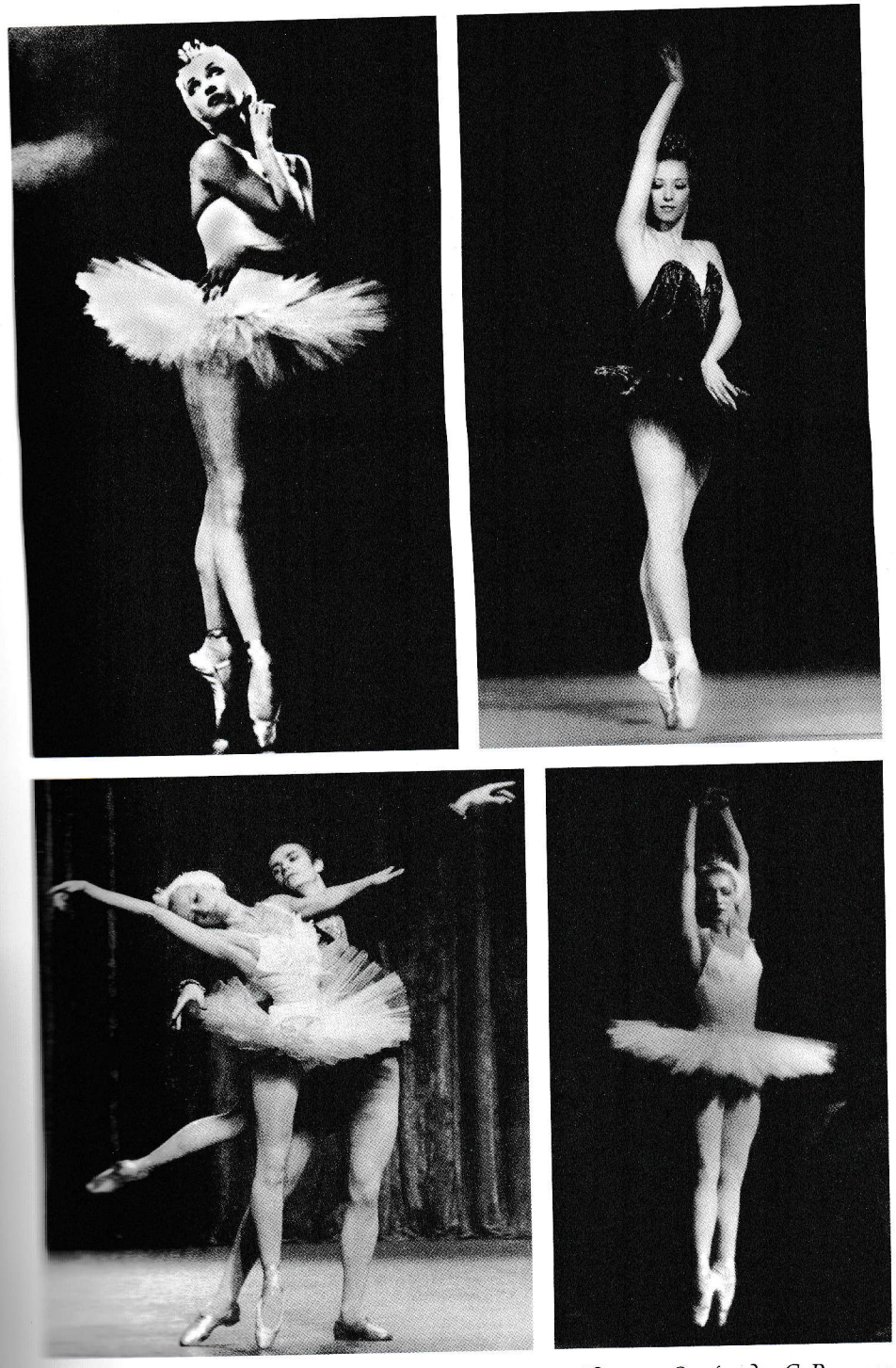
Я ненавижу свои ранние фотографии Одиллии – кокетливая вертушка, миловидная, с точеными (увы, чересчур мягкими) ногами. Никакой femme fatale* не было и в помине. Прилетела на бал, вскружила голову Принцу, покрутилась-повертелась и исчезла. Да и вертелась, прямо скажем, не ахти. Я так боялась пируэтов и fouettés, что от страха поднимала плечи, горбилась. И если говорить честно, то ни одного «Лебединого...» в России удачно целиком я не станцевала.

Смешно сказать, но мое как первое, так и последнее «Лебединое озеро» в Ленинграде вылилось в такой конфуз, какого на моей памяти не так уж много. Камень преткновения – финальные 32 fouettés Одиллии. На первом спектакле я закончила fouettés в задней кулисе – после первых десяти тактов меня уже никто на сцене не видел. Как ветром сдуло. Ну, хоть бы я свалилась с них, как некогда упала Майя Плисецкая, после чего и заменила эти злополучные

*Роковая женщина (фр.).

fouettés на tours piques по кругу. Или пусть занесло бы меня к рампе, как один раз Марину Семенову, которая на двадцатом такте чуть не упала в оркестровую яму – балерин обычно несет к рампе. Нет, у меня было все не как у людей – меня почему-то потянуло назад... А на последнем спектакле перед отъездом в Лондон, после серии блестящих репетиций, когда все шло как по маслу, произошла просто катастрофа. Танцуя вариацию Одиллии в Черном pas de deux, я свалилась с attitude в самом ее начале и в шоке замерла на месте, а потом «с пяточки», как говорят в балете, отправилась за кулисы. Публика, дирижер и оркестранты остолбенели от ужаса. Уйдя за кулисы, я не осознавала, что делаю. Кто-то закричал: «Выходи на сцену, пробуй еще», кто-то меня буквально вытолкнул, и я закончила вариацию под ободряющие рукоплескания зала.

Чтобы хорошо станцевать «Лебединое...» – хорошо в смысле внутреннего удовлетворения – в те годы мне очень нужно было интеллектуальное поощрение. Точная фраза, звучащая, как отточенная формула, спор, будящий мою мысль, способны расшевелить меня так, как не могут десятки репетиций. Так было, так оно и есть. Я просто так устроена. Житейские перипетии не имеют такой власти над моим воображением, как музыка, живопись или то, что называется просто умный разговор. Помнится, одно из моих самых удачных «Лебединых...» я станцевала на утреннике после абсолютно безумной ночи в доме Игоря Чернышева, когда мы проговорили чуть ли не до утра и я, совершенно не выспавшись, отправилась на спектакль. (Ночные посиделки в России – старая традиция, когда за чаем или бутылкой вина разговор затягивается далеко за полночь, разговор доверительный, келейный, вовлекающий в свою орбиту все, что угодно: проблемы творчества, личные неурядицы и пр.) Беседа с Игорем о «Лебедином...» возникла экспромтом и потому, наверное, оказалась для меня таким стимулятором. Придя в гости, я стала жаловаться, что надо что-то придумать, освежить акценты... (Когда мне «Лебединое...» успело надоесть, непонятно; я его танцевала в Кировском не так уж много.) Игорь начал фантазировать (а он это умел). Детали разговора, конечно, истлели в памяти, но предлагал он мне что-то абсолютно непривычное и даже неприемлемое для меня. Я репетировала почти весь спектакль на



*«Лебединое озеро». Одетта – Одиллия. Зигфрид – С. Викулов*

его крошечной кухоньке, и в результате весь образ спектакля и мои Одетта и Одиллия как-то внутренне для меня перестроились, трудно даже сказать в чем.

Я станцевала утренник на огромном эмоциональном подъеме. Даже Сергеев после спектакля сказал мне: «Ой, Наташка, и выдумщица же ты! Настоящая декадентка». Что уж там было декадентского, сейчас не помню, и закрепить акценты я, к сожалению, не смогла. Спектакль был чистой импровизацией и, как всякий экспромт, ушел столь же спонтанно, как появился. Умей я фиксировать эмоции и превращать их в актерские приемы, владей я в ту пору контролем, который смогла выработать у себя только на Западе, возможно, я быстрее бы приблизилась к гораздо более совершенному «Лебединому озеру». Но, видимо, время его для меня еще не пришло.

# ГЛАВА ПЯТАЯ

*«Monsters sacres» – Примы и премьеры «Киров-балета» – Юрий Соловьев – Никита Долгушин – «Удельный князь» – Советские реалии – Гоги – Бремя рутины – «Цветок зла» Игоря Чернышева*

К моменту моего появления в театре Кировский являл собой поистине собрание не просто талантливых танцовщиков – а индивидуальностей, сочетавших в себе настоящую выучку Вагановской школы с артистизмом.

Наталья Дудинская и Константин Сергеев, остатки прежней великолепной гвардии, куда входили Уланова, Чабукиани, Семенова, Ермолаев, Вечеслова и другие, дотанцовывали свой век со всеми изъянами своего заката. Сергеев – потрясающий «голубой кавалер» в прошлом, к тому времени уже кончился как классический танцовщик (ему было под пятьдесят), хотя я умудрилась станцевать с ним его последнюю «Жизель». И должна сказать, что партнер он был гениальный, старой школы, сквозившей в его манере поддержек. Они были не просто удобны. Он умел контролировать тело балерины без видимого ощущения баланса. Он чувствовал центр тяжести балерины на расстоянии, не прибегая к чрезмерным физическим усилиям. Он управлял мною одним прикосновением пальца, и у меня не было ощущения прикрепленности к партнеру. Я была свободна и в то же время под его опекой. Многие партнеры обладают большой физической силой, но не она решает дело. Когда

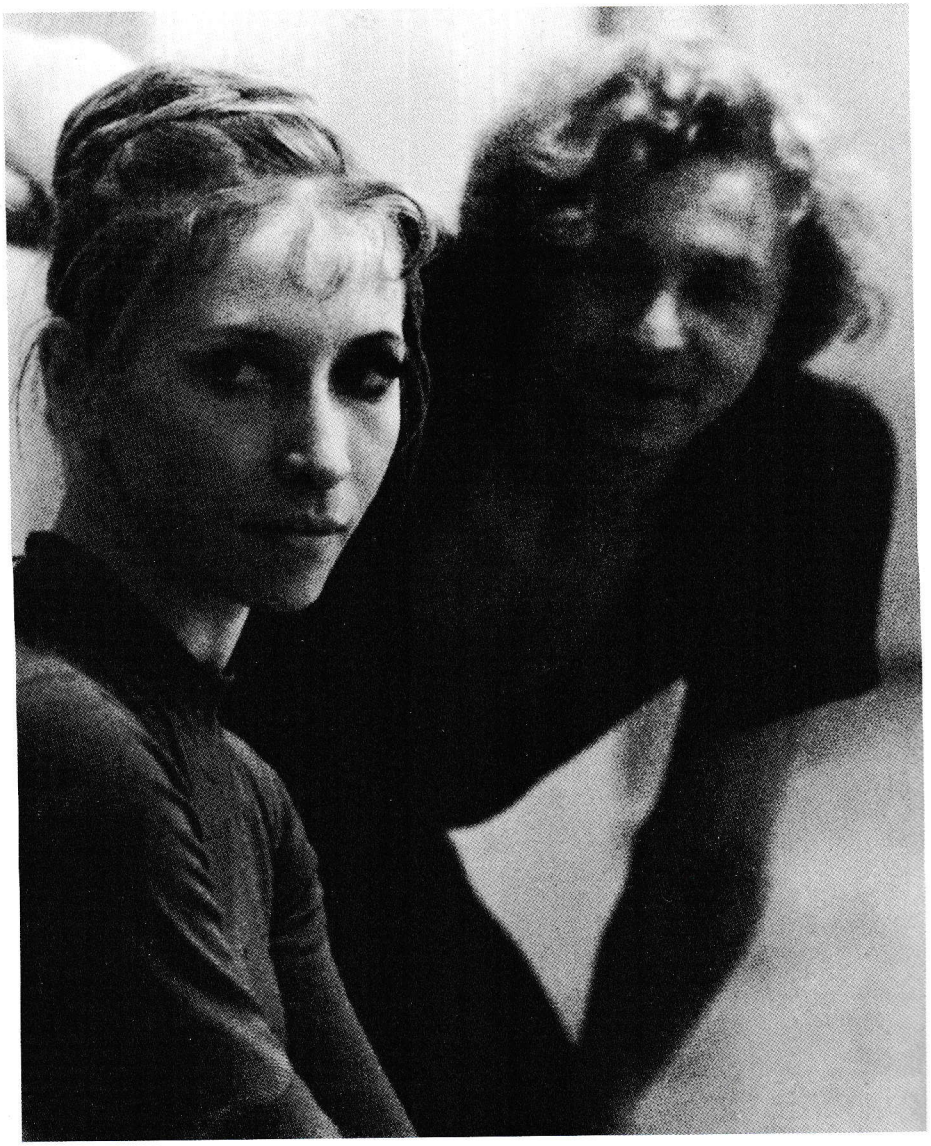
я растолковывала на Западе принципы сергеевской поддержки, мои партнеры не сразу меня понимали, а потом, когда усваивали, в чем секрет, говорили, как это, в сущности, легко. Что неправда, потому что вовсе не легко. Это требует не столько физических усилий, сколько особой координации, благодаря которой пластика балерины в руках партнера ничем не стеснена. Меня не нужно держать – мною нужно управлять так, как это умел Сергеев. (Впрочем, то же самое удавалось и многим моим западным партнерам – Ивану Надьжу, Эрику Бруну, Дональду Маклири, Энтони Дауэллу.)

Что же касается Дудинской, то она нравилась мне только в «Дон Кихоте» и «Лауренсии», в балетах, требующих виртуозной техники и энергии. Она была блестяще выпестована Вагановой, хотя линиями никогда не славилась: ее ноги были чересчур мускулисты и некрасивы. Свою феноменальную технику – высокий прыжок и стремительность туров – она умудрилась сохранить до 57 лет и в этом, уже весьма преклонном для балерины, возрасте могла выполнить на большой скорости двойные туры по диагонали. Ее с полным правом можно назвать виртуозкой Кировского, выученной в лучших традициях Мариинки. Как индивидуальность, она меня особенно не волновала. В ее артистической природе не было лирики, и потому ни Жизель, ни Одетту я не могу причислить к ее достижениям.

Вместе с Сергеевым и Дудинской заканчивала свою карьеру, так и не принесшую ей мировой славы (потому что театр в те годы не выезжал за рубеж), Алла Шелест, балерина с большим трагедийным дарованием. Она была очень хороша в вещах с «вакхическим» размахом – той же «Лауренсии» Чабукиани или «Спартаке» Якобсона или в балетах, требующих большой драматической выразительности. В лирических вещах, как, скажем, «Жизели», ее талант казался мне слишком деланным и даже жеманным. Когда она, уйдя со сцены, стала педагогом-репетитором, мне случилось проучиться у нее в классе целый год, но многого взять я у нее не сумела. Позже, вероятно, смогла бы. Тогда же я полагалась только на свою интуицию – способность анализировать в ту пору еще не пришла ко мне. Ее необыкновенно трудные замечания порою звучали просто загадкой, получалось что-то вроде: «Возьми правое плечо через ле-

*Руководство и солисты балета Кировского театра. Первая слева – Н. Макарова*

вую ягодицу и пропусти через левую пятку». Как педагог, она навязывала свою очень сильную индивидуальность, а у меня это всегда вызывало активное противодействие – я никогда не могла быть ничьей копией. Впрочем, памятка от Шелест – Жизели (вопреки моему неприятию ее в этой роли) осталась: когда в сцене сумасшествия моя Жизель, вспоминая недавний танец с Альбертом, танцует как бы вне музыки – это реминисценция Жизели – Шелест.



*С Юрием Соловьевым*

На смену «monsters sacres» пришли последние самые даровитые ученицы Вагановой – Нинель Кургапкина, Ольга Моисеева, Алла Осипенко, Ирина Колпакова. Игорь Чернышев, Рудольф Нуреев, Сергей Викулов появились в театре двумя годами раньше меня. За ними двинулось уже наше поколение – Алла Сизова, Никита Долгушин, Юрий Соловьев. Когда я думаю о большинстве из

самые даро-
Ольга Моисее-
шев, Рудольф
одами раньше
а Сизова, Ни-
льшинстве из



них (кроме Рудольфа, реализовавшего себя, как, пожалуй, никто из танцовщиков не только нашего поколения, но XX века вообще), то меня охватывают, по крайней мере, два чувства: досады и жалости.

Это не относится, разумеется, к Нинели Кургапкиной, которая всегда была любимицей широкой публики. Милая инженю, необыкновенно координированная и техничная танцовщица, она танцевала с неподдельным азартом, лучилась радостью, одной своей улыбкой пленяя сердца зрителей. Как не относится и к Ирине Колпаковой, которая, по словам одного из критиков, сделала из ста процентов своих балетных данных – триста. Обладая замечательной выучкой, Колпакова стала эмблемой чистоты академического танца Кировского театра. Ее необыкновенно легкие прыжки всегда меня восхищали, но, например, в «Жизели» она казалась мне слишком простой и спокойной. Для истории о первой любви, первом обмане, смерти и загробном прощении ей не хватало внутреннего драматизма. Зато в «Легенде о любви» мне безумно нравилась ее Ширин – женственная, с легкостью газели. Та же легкость и правильность танца Колпаковой прекрасно подходили роли Авроры, которая не требует глубоких подтекстов. И, собственно, олицетворять собой «букву и дух» вагановской методики, быть ее зримым воплощением – разве этого мало?

Осипенко, Чернышев, Сизова, Долгушин, Соловьев – каждый из них был способен украсить собой любую западную труппу. И у каждого сложилась по-своему несчастливая творческая судьба, каждый прошел через физические и душевные травмы. Ни один из них не получил от Кировского театра того внимания и той оценки, которые заслуживал.

Самая трагичная судьба – у Юры Соловьева, чья жизнь оборвалась загадочным, почти необъяснимым образом на 37-м году.

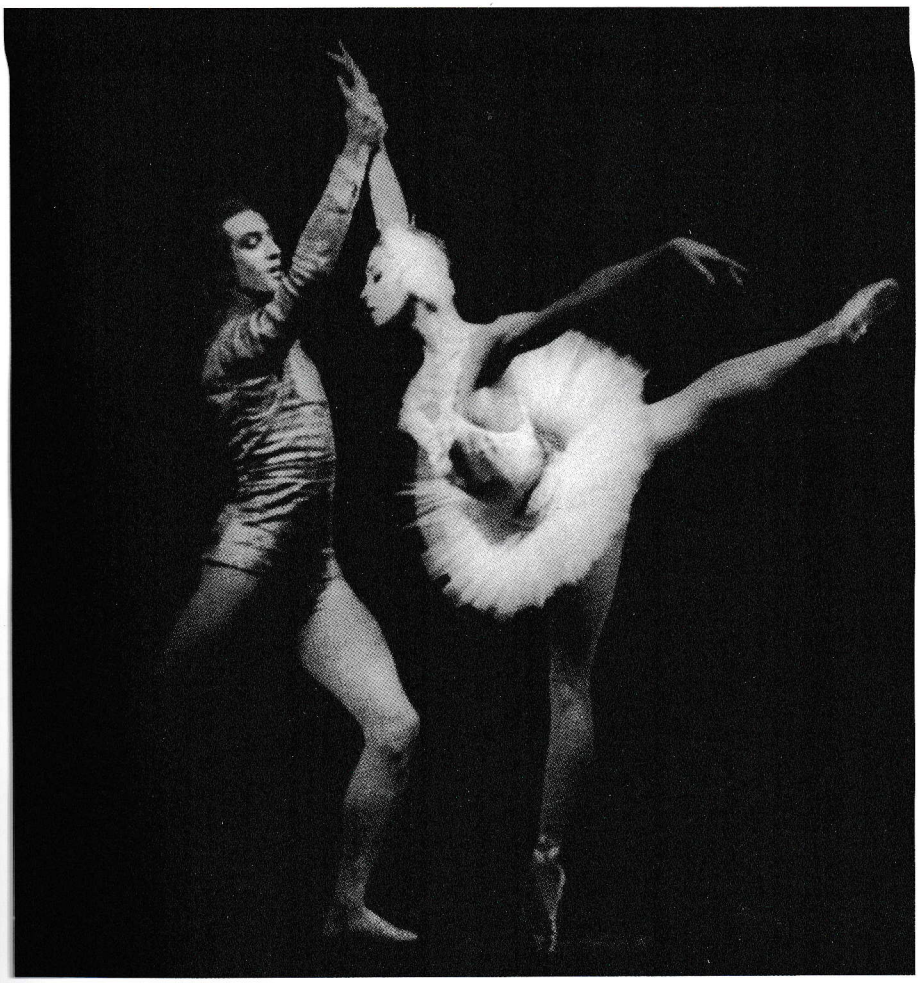
Если верить рассказам, докатившимся до меня из Ленинграда, Юру нашли мертвым на его даче зимой 1977 года: он лежал в постели под одеялом с простреленным виском, сжимая в одеревеневших руках свое охотничье ружье. Окна и двери были плотно закрыты изнутри, и даже дошлый следовательский глаз не мог обнаружить следов взлома или нападения. Что правда, а что вымысел в этом рассказе – судить трудно, особенно мне, находившейся за тысячи кило-

метров от места трагедии. Скорее всего, Юрий покончил с собой, и, как всегда в таких случаях, причин, наверное, было много. О личных я даже не стану гадать. Причины же, связанные с его творческой жизнью, мне более чем понятны.

Танцовщик он был драгоценный – с феноменальным прыжком и редчайшей способностью задерживаться в воздухе, безупречной школой и мягким артистизмом. Это была просто балетная «скрипка Страдивариуса». На память приходит его Голубая птица, в которой ему нет и, наверное, долго не будет равных. Он выходил в «Лебедином озере», «Жизели», «Спящей красавице», танец был выше всех похвал, но не происходило чуда открытия человеческой личности, вернее, самораскрытия. Я не думаю, что ему как артисту и человеку было отказано в индивидуальности – просто им никто не занимался, никто не интересовался его внутренним миром[1].

К тому же Юра, конечно, знал о том, что никто из нас – троих беглецов из Кировского – не только не погиб на Западе, но вполне преуспел. Юре уже было 37 лет, и что его ждало впереди? Рутина, пенсия? В лучшем случае, преподавание в школе или репетиторство, но это уже не собственное творчество. С таким-то талантом!

Милый Юрочка… Когда он выпускался из училища, мне выпала честь танцевать с ним в pas de deux Флорины и Голубой птицы. Вот с этого все началось, началась наша невинная детская дружба. Ходили по Невскому проспекту, держались за руки, смеялись, говорили чепуху. Добрый он был, божий человек. Наверно, муху никогда не убил в своей жизни, а вот взял и убил себя. Конечно, можно много рассуждать о самоубийстве, но все это будут только предположения. Никто точно не знает, что случилось. Ведь самоубийство – это как прыжок, как признание, что нет глубоких оснований продолжать жить, что что-то не состоялось. И это как обвал. Чтобы случился этот обвал накопившихся обид, дикой усталости, иногда бывает достаточно равнодушного тона одного человека. Трудно сказать, не знаю. Молюсь, чтобы Бог простил его, простил этот великий грех. Душа его летает, как он всю жизнь свою летал на сцене, наш «космический Юрий». Безумно, безумно жалко. Большая потеря для всех нас и для мира. Думаю, его талант, божеский дар недостаточно определили в Кировском театре. На него надо



*Одетта. Зигфрид – Н. Долгушин. Конец 1960-х*

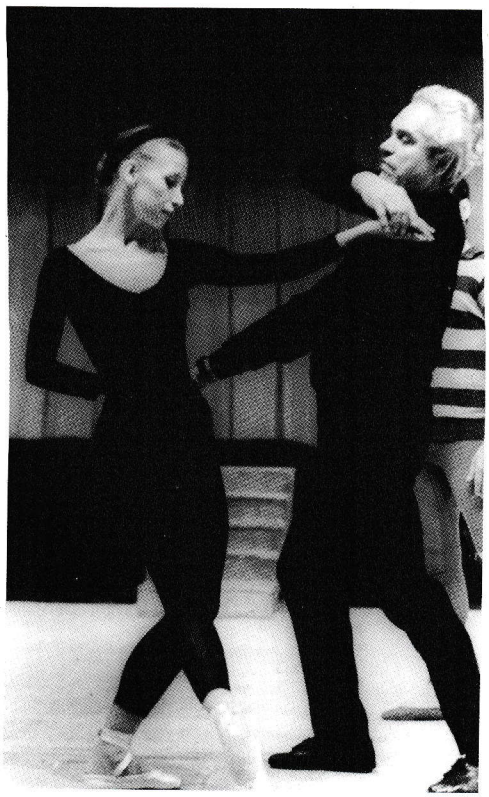
было ставить балеты. Я-то вот смогла взбунтоваться, а он не смог, потому что самоубийство – это противоположность бунту…

Другая – разумеется, менее трагическая, но по-своему тоже несчастливая творческая судьба сложилась у моего первого партнера – Никиты Долгушина.

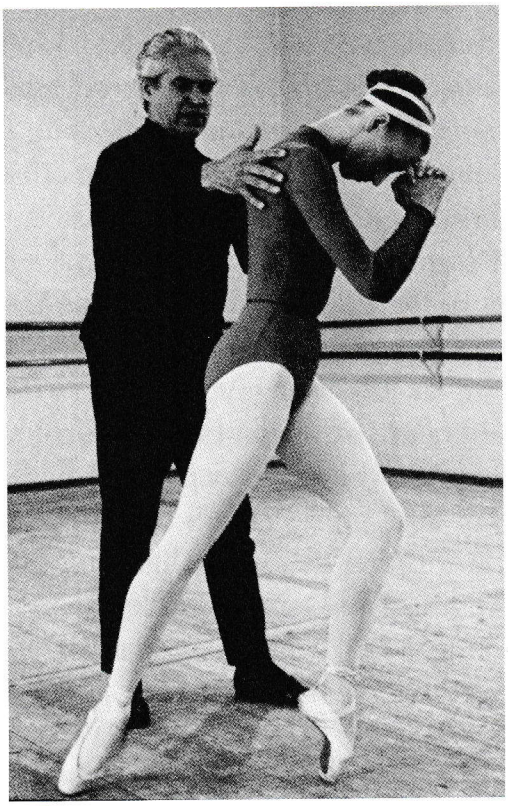
У него была идеальная романтическая стать, превосходная выучка и в придачу интеллект, который порой оборачивался против него самого. Никита любил «перемудрить», перегружая роль (того же Альберта) обилием психологических и подчас притянутых за уши деталей. Но не в этом была причина его неудач. После Никитино-

го дебюта в «Жизели» в Кировском театре стали поговаривать, что появился молодой Сергеев. Помнится, Фея Ивановна Балабина, бывшая жена Сергеева, была так потрясена долгушинским Альбертом, ожившим видением идеального шевалье времен ее молодости, что, придя к Никите в уборную после спектакля, расплакалась и твердила, что он вылитый Сергеев. Крики восторга вокруг Никиты, разумеется, не понравились «оригиналу», который не мог примириться ни со своим закатом, ни с мыслью, что ему так скоро пришла замена. В его отношениях с Никитой проглядывала плохо скрываемая творческая зависть. Никиту посадили на pas de trois, двойки и тройки, не давали сольных партий.

Осенью 1962 года Никита уехал в Новосибирск, в провинциальную труппу, которой руководил Олег Виноградов. Одно время он там процветал, а потом заскучал. Его место было в Кировском театре, и в конце 1960-х он вернулся в Ленинград, чтобы сдать нечто вроде экзамена на артистическую зрелость, обеспечивающую ему это место. В 1968 году он станцевал «Легенду о любви» с Аллой Осипенко – замечательно и «Жизель» со мной – не вполне удачно, перемудрив своего Альберта[2]. Судьбу его решал худсовет театра. Увы, Никиту в труппу не взяли – Сергеев обвинил его в чересчур рафинированной манере исполнения. Мне лично это было до смерти обидно, потому что ни с кем в России у меня не возникало такого стимулирующего во всех смыслах творческого партнерства, ни с кем не было так интересно танцевать, как с Долгушиным.



*На репетиции с К.М. Сергеевым*



*Постановочная репетиция «Гамлета». 1970*

Художественную политику Кировской балетной труппы безраздельно осуществлял Константин Михайлович Сергеев. В начале 1960-х театр стал его вотчиной, которой он управлял, как средневековый удельный князь. На посту главного балетмейстера Кировского театра Сергеев ревностно охранял цитадель классического балета от любых модернистских или просто современных веяний. Эта его политика имела, с одной стороны, благотворные, а с другой – катастрофические последствия. Он был первоклассный профессионал, плоть от плоти петербургской балетной культуры. С высочайшим знанием дела реставрировал старые балеты, отсекая обветшалую пантомиму или устаревшие хореографические пассажи, поддерживая ту культуру жеста, которой славилась императорская Мариинка. Он мог часами репетировать выходы дам в «Прологе» из «Спящей красавицы», шлифовать каждую мелочь из месяца в месяц, из года в год. Балетный спектакль, как правило, ставился год, а то и больше, что по западным меркам просто невообразимо. Поэтому уровень классики и был недостижимым, поэтому стиль и не терял своего лоска и блеска.

Тщеславный, умный, расчетливый, Константин Михайлович был человек непростой. Высокий профессионализм сочетался в нем с ортодоксальностью эстетических представлений и страстью в их отстаивании. Он был убежденным противником творчества Якобсона и абсолютно искренним в неприязни к любому смелому эксперимен-

*«Pas de quatre». Тальони*

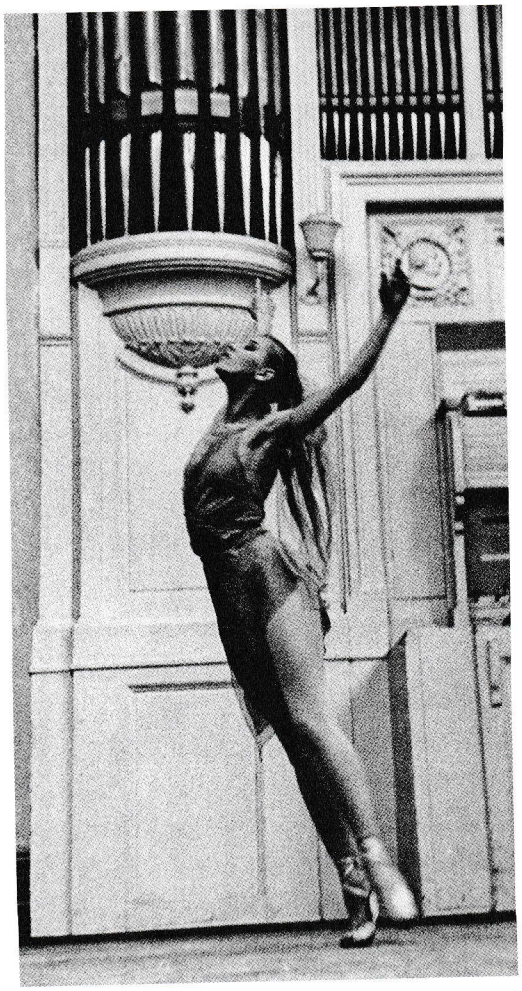
татторству. Помнится наш разговор в машине о Гоги Алексидзе, молодом одаренном хореографе, чьи миниатюры я танцевала[3]. «Все это наносное новомодничанье и декадентство пройдет, а Петипа останется», – сказал Константин Михайлович в ответ на мои восторженные речи. (Увы, в этом есть своя доля правды.)

Целью Сергеева было усидеть в кресле главного балетмейстера любыми путями. А для этого, прежде всего, он должен был проводить охранительную политику в области старого репертуара и не допускать «растленных западных влияний». Консерватор Сергеев превосходно понимал эти условия игры и играл по ним без труда. Его взгляды на хореографию застыли едва не с 1930-х годов, с эпохи драмбалетов. В 1950–1960-е ему продолжали нравиться «пешеходные» сочинения его единомышленника Захарова, в которых он прежде танцевал. Поэтому он позволил Захарову поставить на Кировской сцене абракадабру под названием «В порт вошла “Россия”»[4], где в полном согласии с советскими клише фигурировали благородные российские и растленные западные моряки. Ужас был в том, что на эти антибалеты расточали силы и энергию драгоценных танцовщиков в мире.

Амбиции и самого Константина Михайловича простирались далеко за рамки блестяще исполняемой им роли блюстителя старых шедевров. Время от времени он пополнял афишу своими постановками, хотя, к сожалению, сильно даровитым хореографом не был. Власти, постоянно опасавшиеся выходок дерзких новаторов и всегда

готовые к бою, как только речь заходила о работах того же Якобсона, в случае с Сергеевым могли спать спокойно: создать нечто такое, что могло бы подорвать доктрину социалистического реализма и тем самым поставить под удар ответственных за «идеологическое лицо» Кировского театра партийных бонз, он был не в состоянии. Ради справедливости следует признать, что свои идеологически правильные балеты вроде «Тропою грома» он ставил «не за страх, а за совесть» – по зову души.

Когда я думаю о положении Сергеева на своем посту, мне становится по-своему жаль его. Он тоже был жертвой политической системы России, жертвой ее оторванности от западной культурной жизни, жертвой партийного контроля над искусством и своей номенклатурной должности. Но он, по крайней мере, знал, как поддерживать чистоту классического танца: те, кто пришел ему на смену, не умели и этого. С другой стороны, как я могу забыть, что этот облеченный абсолютной властью в театре человек обращался со своими коллегами-балетмейстерами, намного его талантливее, исключительно по известному принципу «держать и не пущать»? Из-за его закулисной игры Кировский потерял одаренного Юрия Григоровича, который ушел в Большой театр после двух новаторских на



*«Сиринкс». 1967*

тогдашнем балетном фоне постановок – «Каменного цветка» и «Легенды о любви». Сергеев не дал работать в Кировском Игорю Чернышеву, самому оригинальному и талантливому из молодых хореографов, чье настоящее место, конечно, было в родной труппе, а не в провинции, куда он вынужден был уехать работать[5].

Разделаться с Чернышевым Сергееву было легко. Первый номер Игоря – дуэт на музыку Альбинони – раздражил Константина Михайловича изобретательностью неоклассического словаря, оригинальностью замысла, глубиной смысла. Сергеев сразу почуял в нем опасного соперника и, главное, потенциального нарушителя «бюрократического спокойствия» на верхах – так эффектно сочетались в Игоре безупречное знание классики, яркость хореографического мышления и уроки Якобсона, учеником которого Игорь себя называл. Сергеев сразу прибег к проверенному оружию – демагогии, сказав, что эта работа не лишена интереса, но что это не то, что надо советскому народу. (Типичная формула-запрет стоящих у кормила советской власти, которые заведомо знают, что надо публике, а что нет.) Но самый главный упрек Сергеева адресовался тому, что балет Игоря – левое, формалистическое искусство, пропитанное упаднических западными настроениями, которым «нет места в бодрящем и жизнеутверждающем советском балете».

В споре с Сергеевым из-за адажио на музыку Альбинони Чернышев был беззащитно смел и тем самым сразу подписал себе приговор.

– И потом, о чем толкует твой балет, дорогой? – привычно вкрадчиво-слащавым и в то же время патетическим тоном вопрошал Сергеев.

– Как о чем, Константин Михайлович? Об одиночестве. Человеческая жизнь – это постоянное преодоление одиночества. Мы рождаемся одинокими и одинокими умираем.

– А как же любовь?

– Это лишь временное спасение.

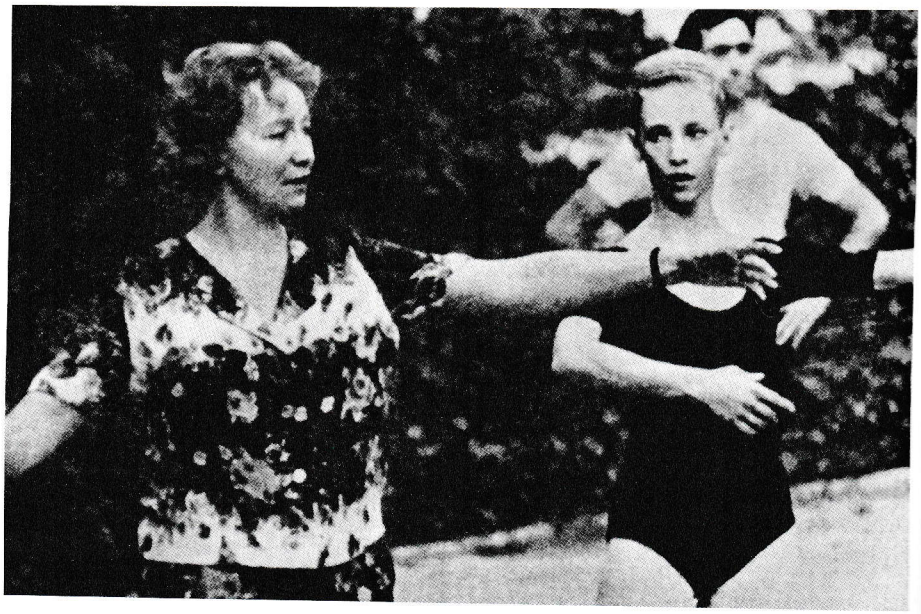
– А коллектив? Советский коллектив с его чувством локтя и солидарностью? Как можно говорить об одиночестве в нашем социалистическом обществе?

Уровень этого диалога не нуждается ни в каких комментариях.

Я не испытала на себе подобного произвола в Кировском. И вероятно, потому, что старалась избежать конфликта с властями, чреватого унижением человеческого достоинства. Для меня это самое страшное. В России мы все жили под постоянной угрозой унижения, потому что, как во всяком тоталитарном государстве, мы были нули, лишь слагаемые в расчетах верховной власти. Нас могли оскорбить, растоптать, унизить как людей, и пожаловаться на власти некому, потому что закон охраняет только их интересы. В театре я ничего ни от кого не требовала, не закатывала истерик в кабинете Петра Рачинского, бывшего пожарника, чей всемогущий партбилет облек его полномочиями директора Кировского театра, не требовала у него заграничных поездок или бесплатной квартиры, как многие делали и не без успеха. Я три года прожила с мужем в настоящей клетушке без ванны, где стояла лишь кровать и громоздились до потолка чемоданы, где я делала в тазу водные массажи ногам, а потом бежала на спектакль. Я оберегала себя от опасности быть униженной и не желала ничего просить ни у кого. Я не роптала и даже не тяготилась своей несвободой, потому что жила в своем внутреннем изолированном мире. К тому же с приходом к власти пожарника Рачинского хамство стало нормой человеческих отношений в театре. Каждую минуту можно было налететь на оскорбительную грубость, и поэтому я не желала вступать ни с кем в пререкания или «качать свои права».

Один случай меня поразил. Во время гастролей в Америке, в Чикаго, мне выпало танцевать главную роль в «Золушке» в день своего рождения. После спектакля состоялся прием, и в мою честь внесли огромный торт, а в качестве подарка вручили мне сувенирные «ключи от города», намекая на то, что я покорила его жителей. Почему-то Рачинский сразу забрал эти ключи у меня. По возвращении в Ленинград в мои руки попала газета, где черным по белому было написано, что на гастролях в знак признания публики были вручены символические ключи от города … не Наталье Макаровой, а другой балерине – Калерии Федичевой. Самое интересное то, как эта газета называлась. Это была «Правда».

Я эту ложь стерпела, считая свою безропотность формой самообороны. Но однажды я все-таки взбунтовалась. Конфликт произошел, когда меня пригласили сниматься в фильме «Лебединое озеро», который впоследствии вышел с Еленой Евтеевой. Режиссер попался ужасный бездарь, к тому же начисто лишенный вкуса. Посмотрела я кусочки отснятого материала и пришла в ужас: это была чистой воды олеография, сусальщина. Ко всему режиссер в балете ничего не смыслил – прежде ставил русские сказки для детей. Вдобавок он взялся учить меня, как танцевать Одиллию: «Танцуйте так, словно вы хотите меня соблазнить». Тут у меня лопнуло терпение. «У меня нет ни малейшего желания проделывать это с вами», – сказала я и ушла со съемочной площадки. Отказалась наотрез – пусть другие работают с этим болваном. Дудинская и Сергеев набросились на меня: «Ты сошла с ума! Упускать такой шанс! Кто тебя надоумил?» Потом звонил какой-то тип из обкома, разговаривал по-хамски, на «ты», как у них вообще принято: «Что это за замашки? Где ты воспитывалась? Тебе оказана такая честь...» Но я была тверда как сталь и страшно гордилась тем, что не сдалась, несмотря на все угрозы и увещевания.



*Международный конкурс в Варне. На уроке Г. С. Улановой. 1965*

*Наталья Макарова. 1960-е*

После скандального инцидента с «Лебединым...» я втянулась в новую работу – соло на музыку Моцарта, которое ставил для меня Гоги. Прелестное, надо сказать, было соло, исполнявшееся в короткой пачечке, придававшей изящество всему облику танца, чьи профессиональные трудности – выдерживание баланса и качество отделки pas – Алексидзе искусно завуалировал от зрителя. Но мне они дались ценой большой и кропотливой работы. Хороший человек, Алексидзе был очень тонкий хореограф, настоящий эстет, но он больше тяготел к миниатюре, чем к полнометражным работам. Я, конечно, радовалась и малому, потому что бремя рутины стало ощущаться все сильнее и сильнее.

Казалось бы, я много гастролировала за рубежом, танцуя Седьмой вальс из «Шопенианы» или кусочки из «Лебединого озера». Меня никто не зажимал. Вот и Олег Виноградов занял меня в своей «Горянке», предназначая мне главную роль Асият. Но радости этот балет мне не принес. Я буквально была раздавлена технически навороченной хореографией. Перед самой премьерой Виноградов испугался, что я не выдержу нагрузки, и отдал первый спектакль более стабильной и крепкой балерине, Габриэлле Комлевой. Ей в партнеры перешел и юный Миша Барышников, с которым я учила партию.

Словом, я как-то заскучала. Из этого оцепенения меня вывел Игорь Чернышев, предложив поработать с ним над большим дуэтом по «Ромео и Юлии» – симфонической поэме Гектора Берлиоза.

Я сразу вошла во вкус этой работы. Дуэт (моим партнером был Вадим Гуляев) протяженностью почти 20 минут – фактически мини-балет – рассматривал вечную тему веронских любовников через призму неоклассики. Все чувства были взяты как бы под увеличительным стеклом, все дышало страстью, отчаяньем, переходящим в трагическую безнадежность.

С появлением в театре Барышникова Игорь решил делать полноценный одноактный балет, потому что Миша виделся ему идеальным Меркуцио. На Тибальда Чернышев пригласил Валерия Панова, на которого эта роль легла как ни на кого другого. Мы репетировали Берлиоза как бешеные, хоть и урывками, в редкие свободные минуты. Это было замечательное время. Я просто ожила – в роли Юлии я имела то, по чему тосковала столько времени: драматизм, который естественно вытекал из хореографии, полнокровной и действенной.

Когда же мы показали «Ромео и Юлию» на черновом прогоне, балет произвел эффект разорвавшейся бомбы. Моя дорогая Мариэтта Харлампиевна Франгопуло, с которой я дружила еще со школы, заявила, что «этому цветку зла нельзя дать распуститься». А Дудинская и Сергеев, от которых зависела судьба Игорева детища, обвинили Чернышева в подражании Западу, в формализме, эротизме и пр. Сергеев в полемическом запале договорился даже до того, что есть советские arabesques и западные и что у Чернышева они исключительно западные.

«Ромео и Юлию» запретили на корню. Мы все были ужасно психологически травмированы. Но бороться было бесполезно. Я опять замкнулась в себе, потуже натянув балетную лямку.

# ГЛАВА ШЕСТАЯ

*L'enfant terrible Кировского театра – «Секс-бомба» –*
*Балет «Клоп» – Упущенный шанс –*
*Девица-Краса – Неоцененный гений*

В самый первый год в Кировском театре мне баснословно повезло: я сразу попала в руки балетмейстера Леонида Вениаминовича Якобсона. О нем ходили легенды, и недоброжелателей у него было хоть отбавляй. И было от чего. Дух бунтарского экспериментаторства, который сидел в Якобсоне с 1920-х годов, диссонировал с оранжерейной атмосферой «цитадели классического балета», каким был Мариинский театр во все времена. В его стенах выступления против классики, которую Якобсон, не таясь, при всех называл «дребеденью», звучали более чем запальчивым вызовом. Его всю жизнь обвиняли во всевозможных «измах» – эротизме, формализме, сюрреализме.

Якобсон абсолютно неповторим в своей оригинальности. Его стиль органично включал в себя пантомиму, резкую, доведенную почти до графики или шаржа, классические и неоклассические элементы, перетасованные, как карты в колоде, скульптурный жест, приемы мюзик-холла, все что угодно. Его пластические средства подчинялись одному – предельной выразительности танцующего тела, которое, как он считал, способно выразить любые эмоциональные оттенки. Его называли «Шагалом в балете» – так безудержна была его фантазия, так бесконечно разнообразен был пластический словарь. Аналогия с Шагалом оказалась правомерной в особенности, когда он пос-

*Л.В. Якобсон*

тавил «Свадебный кортеж» на музыку Шостаковича, который закрыли на первой же генеральной: еврейские темы на советской сцене никогда не поощрялись[1]. Но и каждый балет Якобсона был скандалом. Хореографа шельмовали справа и слева: либеральные критики – за издержки вкуса и перенасыщенность танцевального раствора; церберы классической гигиены – за то, что, идя следом за Фокиным, он злоупотреблял положением en dedans*, и его комбинации с точки зрения чистой классики зачастую выглядели некрасиво.

Но больше всех злила его манера вести себя как l'enfant terrible**. Якобсон говорил, что ему в голову взбредет, и к тому же был, прямо скажем, нескромен в оценке собственной персоны. Ему говорили: «Леонид Вениаминович, зачем вы дразните гусей и зачем все время бахвалитесь? И так все знают, что в Кировском театре вы самый талантливый», а он отвечал: «Да в том-то и дело, что никто этого не только не говорит, но даже и не знает».

Большинство танцовщиков его не любили. Привыкшие к стандартной классике, они чувствовали себя неудобно в свободной пластике, в ее сочных характерных красках, в гротесковых поворотах движений, в которые вдобавок Якобсон требовал вложить эмоциональное содержание. Его приводили в ярость косные, хотя и красивые тела, не поддающиеся его художественной лепке. На сцене и на репетициях он часто бросал остроумные и язвительные замечания, которых танцовщики ему не прощали.

---

* Здесь: невыворотно.

** Несносный ребенок (*фр.*).

Меня Леонид Вениаминович заметил в театре сразу и даже за моей спиной назвал секс-бомбой, что мне тотчас же передали. Что он увидел во мне сексуального, уж не знаю, – правда, в ту пору моя фигура отличалась гораздо большей округлостью форм, чем сегодня. В 1959 году Якобсон выпускал премьеру своих «Хореографических миниатюр», в которой предложил мне танцевать «Поцелуй» из «Триптиха на темы Родена», включавшего три миниатюры на музыку Дебюсси. Это были три размышления о разных этапах любовного чувства, запечатленных в оживших скульптурах Родена. «Вечная весна» – экспромт о первом чувстве. «Вечный идол» толковал о губительной и неодолимой страсти. «Поцелуй», выпавший мне, дышал зрелостью чувств, высшим взаимопониманием любящих. Смешно сказать, я, восемнадцатилетняя девчонка, изображала вечную, весьма обобщенную подругу – спутницу мужчины, к которому приникала, как к защитнику, опоре. Самое удивительное, что, неискушенная в любви, я выглядела в «Поцелуе» умудренной любовным опытом. Я была увлечена «Поцелуем», потому что это была моя первая возможность прожить на сцене то, чего я не испытала в жизни… Как бы то ни было, а Якобсон остался мною доволен. И захотел работать со мной дальше. Меня ждала роль Зои Березкиной в его новой постановке по сатирической пьесе Маяковского.

Балет «Клоп» был скорее вариацией на тему одноименной пьесы. Якобсона вряд ли интересовали уже ушедшие в прошлое пошляки-нэпманы, которые самоисчезали, вернее «самовозгорались» в пьесе Маяковского, с наивным оптимизмом полагавшего, что им не будет места в новоиспеченном советском раю. Якобсона занимала живучесть и неистребимость пошлости, которая расцвела пышным цветом среди советских обывателей в последующие годы. Самого Маяковского Якобсон сделал главным действующим лицом в балете – поэт постоянно был на сцене, как бы творя спектакль на глазах у зрителя, вызывая на подмостки образы, рожденные его буйной фантазией, «зачеркивал» их, менял действие. Он словно открывал работу своей творческой лаборатории. Это выглядело свежим, почти дерзким экспериментом, которыми не была богата балетная Россия.

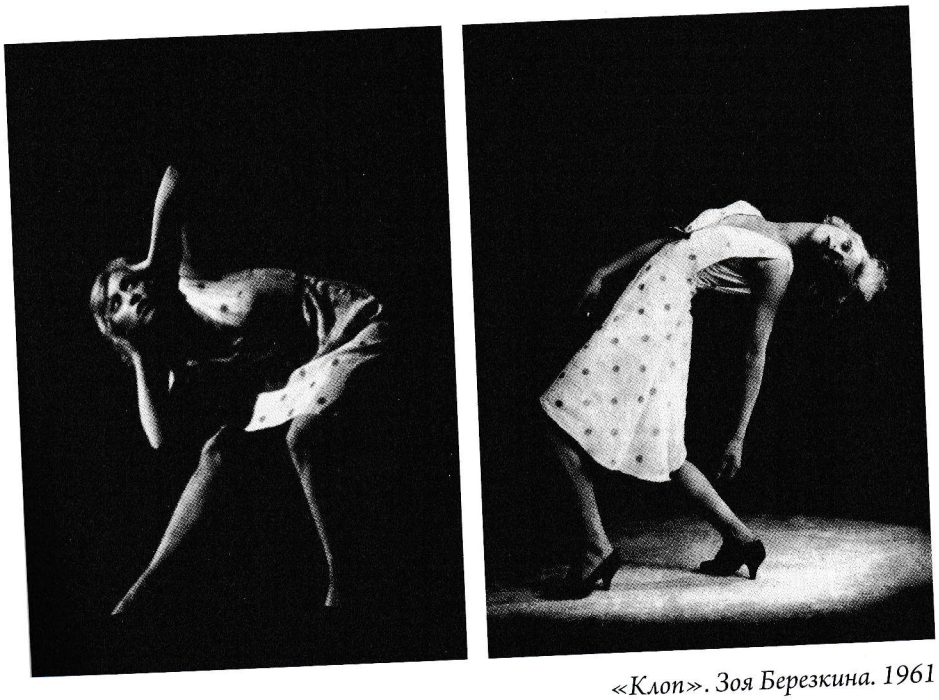
Пошляков-мещан – самодовольных и воинственных в своем невежестве «носорогов», сродни персонажам фарсов Эжена Ионес-

ко, – Якобсон ненавидел. В сущности, это они, в личине партийных боссов и ревнителей идеологической чистоты в искусстве, навязывали ему свои ретроградные вкусы и мешали реализоваться его драгоценному таланту. Их-то в «Клопе» он и взял под сатирический прицел. Он был безудержно смел в этом балете – чего стоило выволоченное на пуританскую Кировскую сцену огромное брачное ложе под розовым атласным одеялом, где, точно какие-то гигантские насекомые, копошились в любовном дуэте мой обманщик-жених Присыпкин и его новая подруга. А сцена свадьбы!.. С бутылками, окороками, цветочными горшками! Под фокстротный стрекот двигался жирный свадебный кортеж с вихляющими толстыми задами! Сколько в этом было раблезианского юмора и злой издевки!

Работа над «Клопом» явилась для меня этапной – настоящей творческой радостью, которая выпадала на долю не так уж часто. Сам Якобсон напоминал мне Бога-демиурга, в каком-то свирепом азарте создававшего свой, ни на что не похожий театральный мир на подмостках знаменитой сцены. Каким он будет в финале, знал только Якобсон и то, возможно, знал только его контуры, потому что творил почти во вдохновенном беспамятстве, забывая накануне найденное и постоянно ища что-то новое в позах и мизансценах, поражавших воображение одних и вызывавших негодование других.

Я была его Зоя Березкина, молоденькая, наивная, влюбившаяся в обманувшего ее первое чувство пошляка и кончившая счеты с жизнью. В сущности, Якобсон предложил мне проиграть тему моей Жизели, но не в романтическом тюнике и на пуантах, а в застиранном кургузом платьишке, с короткой стрижкой, на невысоких каблучках. Я появлялась на сцене, подергивая плечиками и покачивая бедрами, и прямо купалась в этой стихии – мне нравилась ее задиристость вперемешку с беззащитностью и девичьей стыдливостью, прячущейся за маской нигилистской бравады. Я сама в ту пору была недалека от героини, и мне не надо было ничего в ней изображать. Я просто танцевала самое себя. Не случайно в моей Зое увидели «стильную девочку» 1960-х годов.

В хореографии партии четко проступала преображенная Якобсоном пластика «роков и твистов». Я, классическая балерина, не чувствовала никаких неудобств от того, что танцую на каб-



*«Клоп». Зоя Березкина. 1961*

луках со сведенными вместе коленями, пружиню шаг, ломаными линиями скрещиваю руки. Я была увлечена героиней и особенно трагическим финалом роли. После того как мой избранник Присыпкин бросал меня, намереваясь жениться на Эльзевире Ренессанс, я бежала в пустынный парк. Бежала что есть мочи, отбрасывая высоко назад ноги, ничего не видя перед собой, и, словно сведенная нестерпимой болью, подкашивалась, роняла устало корпус, корчась и ловя руками что-то в воздухе. Где-то высоко над головой горели холодные, равнодушные звезды – к ним и ко всему миру вокруг я обращала свою мольбу, но ответа не было. Потом я беспомощно останавливалась и продевала голову в воображаемую петлю. Луч света, как блик луны, падал на мертвую фигуру Зои. Она раскачивалась безвольно на ветру, даже в темноте, наступавшей, когда свет исчезал. Мне приходилось довольно долгое время удерживаться на каблуках, стоя на расслабленных ногах, производя впечатление безжизненного, но колеблющегося из стороны в сторону тела. Эта смерть Зои производила, как я слышала, на зрителей ошеломляющее впечатление.

В «Клопе» я впервые поняла, как тесно мне в романтическом амплуа! Поняла, что я – лирико-драматическая балерина, что в балете мне непременно нужна драма, неважно, сюжетная или бессюжетная, но драма, какой-то душевный конфликт, препятствия и борьба с ними. Словом, сейчас я страшно благодарна Якобсону за то, что он тогда поверил в меня и помог мне почувствовать свои внутренние ресурсы[2].

Меня не надо было тормошить – сил было столько, что меня распирало от них, и хотелось все пробовать, всю себя излить без остатка в танце, так что, пожалуй, мне, как хорошей лошади, больше требовалась крепкая узда, нежели стрекало. Якобсон дал мне шанс освободиться от скованности и необъяснимого стыда, мешавшего раскрыться. Как искусный кукловод, он словно тянул за ниточки разные стороны моей натуры – дарования, если хотите, – и я послушно и радостно вертелась в его руках.

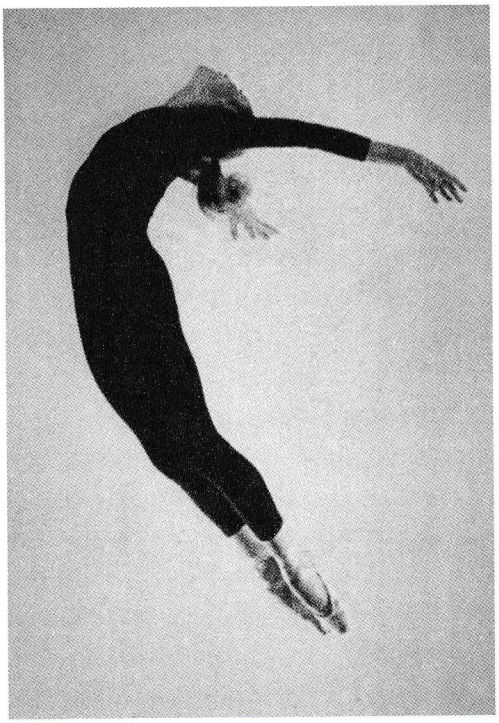
За «Клопом» последовали «Вальсы» Равеля в 1963 году, которые скоро, уже не помню почему, выпали из репертуара. «Вальсы» строились в виде картинок, которых объединяла одна тема – переменчивость любви, ее капризы, отливы и приливы. В каждом вальсе был свой сюжет – я танцевала Второй и Седьмой, образовывающие контуры le drame à trois*. Во Втором я, строптивая капризница и недотрога, отвергала чересчур пылкого любовника, молящего о снисхождении, чтобы в Седьмом не то чтобы найти счастье, а, скорее, точку приложения своим капризам в новом возлюбленном и заодно помучить прежнего обожателя.

В «Вальсах» я наслаждалась возможностью дать ход своей женской переменчивости, которая во мне бродила. Как и «Поцелуй», «Вальсы» позволили мне пережить то, что еще не случалось со мной в жизни, и мне так легко дышалось в этой атмосфере вседозволенности чувств и причуд, естественных, как дыхание. Чем-то эти вскоре отзвучавшие «Вальсы» помогли мне спустя много лет быстро освоиться с моей Манон. Якобсон вел меня правильно, словно предугадывая мои будущие роли и подготавливая меня к ним.

Иногда я интуицией этого не улавливала и теряла свой шанс – так получилось с балетом Якобсона «Двенадцать» по знаменитой

* любовный треугольник (*фр.*).

поэме Александра Блока, возможно, самым смелым хореографическим детищем Якобсона. Для 1964 года спектакль был невероятно дерзким: двенадцать революционных бойцов (для Блока – двенадцать новых апостолов) шли наперекор ветрам, но не навстречу увенчанному белыми розами Христу, как бы благословляющему их порыв к перекройке неправедного мира, а в никуда. Возникая на фоне полукубистических декораций в стиле Юрия Анненкова[3], они словно проваливались в бездну, к Антихристу… Это-то и возмутило власти предержащие. Я была на приемке «Двенадцати», после которой спектакль закрыли. Больше всего партийное начальство кипятилось из-за того, что в будущее двенадцать красноармейцев шли не державным шагом, как подобает солдатам революции, а рапидом всходили на пандус, из-за которого лился ослепительно яркий багровый свет – зарево мирового пожара. Стоя спиной к зрителям, они робко заглядывали в это будущее.



*На репетиции «Страны чудес». 1966*

Якобсон оправдывался перед цензорами, говоря, что будущее никому неизвестно и что в него можно заглянуть лишь украдкой. «Ах, вам до сих пор неизвестно будущее нашей революции? – угрожающе спрашивали Якобсона. – Нам, Леонид Вениаминович, оно известно». Якобсон, конечно, мог славировать, как это иногда делал, и обмануть партийных функционеров, многие из которых наверняка даже не читали блоковской поэмы. Но он заупрямился и не пожелал тогда менять финал. Далее события развивались почти протестово: через год Якобсон придумал новый конец спектакля.

Он решил вывести блоковского Иисуса Христа с красным знаменем в руках, рассудив логически: кому же, как не Иисусу, вести своих апостолов? Тот должен был то появляться из-за кулис, то исчезать, как мираж, перед красноармейцами. На новом худсовете идея Якобсона вызвала взрыв возмущения и язвительного смеха.

– Вы что, издеваетесь над нами, Леонид Вениаминович? – просто спросили Якобсона.

И на этом дело кончилось. «Двенадцать» были изъяты из репертуара[4].

Сегодня мне очень жаль, что я не разделила с Якобсоном судьбу его опального спектакля и не станцевала Катьку – шлюху, шалаву, заблудшую душу, унесенную в никуда беспощадной революционной смутой, ветром, игрой разбушевавшихся стихий. Выход Катьки – вихляющей бедрами, развязно притопывающей – Якобсон делал на меня. Я начала репетировать, но была буквально раздавлена навалившимся классическим репертуаром (тогда я билась с «Лебединым…»), и на Катьку не оставалось ни времени, ни сил. К тому же я не могла отдать себя безраздельно в руки Якобсона. Танцевать постоянно на невыворотных ногах было просто опасно. Я как-никак выпускалась классической балериной и с Якобсоном рисковала потерять форму. Я ушла с головой в классику.

Чудак, гениальный чудак с неистощимой фантазией, такой буйной и по природе своей не поддающейся приручению! А его то и дело одергивали, приструнивали, вправляли в нужное русло. От этого, вероятно, когда ему разрешали творить и он брался за дело, его балетное воображение не заботилось о мере, вкусе, он становился воплощением чрезмерности и иногда впадал в крайности. Кроме того, он творил в полном вакууме, ибо тогда еще не знал большинства западных хореографов, как, впрочем, и те не знали его. Отрицая опостылевшую классику и багровея от гнева, когда я на его репетициях для разогрева делала arabesques или крутила туры, он тем не менее прекрасно работал в этой самой классике и даже прикрывался ею ради обороны, когда его бранили за «неэстетичные» движения.

– Это вам только кажется модерном, – отбивался Якобсон. – Эти дерганья, как вы изволите выражаться, несколько измененное pas de bourrée, а вихлянья – типичное temps lié.

Море фантазии до краев заполнило его следующий после «Двенадцати» балет «Страна чудес». То была довольно искусная стилизация под мастеров Палеха, делающих отливающие черным лаком шкатулки с изображениями ярко-алых жар-птиц, изумруднопер сиринов и прочих обитателей фауны. Действие происходило в русском «неком царстве, неком государстве», где росла яблоня с золотыми яблоками (похожая цвела и в фокинской «Жар-птице»). Девица-Краса, которую я танцевала, ее жених – Ясный Сокол, захватчики «страны чудес», сжигавшие героя вместе с яблоней и осле плявшие меня – таковы были главные действующие лица балета. После происходившей трагедии я вслепую собирала пепел жениха, разбрасывала его по всей русской земле, и из него, словно из чудесных зерен, рождались добры молодцы. Они изгоняли заморских чудищ и своей любовью дарили мне чудесное прозрение.

В этом балете Якобсон ушел в несколько наивный диковинный мир балетной стилизации. Мне нравилась стихия сказочного примитива и, главное, сам образ Девицы-Красы. В ее хореографии были и драматизм, и лирика, и гротеск – все то, что я всегда хотела иметь в балетной роли. Помню замечательную – кстати сказать, в основе своей классическую – вариацию «Ручеек»: с brisé, pas de bourrée и канареечным дрожанием кистей, напоминающим трепет тающей якобсоновской Снегурочки. Я была как бы частью природы, и удивительное чувство, когда тело, танец и музыка совершенно естественно сливаются в одно целое, приходило само, не требуя от меня никаких усилий. Незабываем был и монолог ослепшей Девицы-Красы – на согнутых коленях, со сведенными кистями, напоминавший графику раннего Пикассо. Я раскидывала пепел жениха, а потом восстающая из пепла воинская дружина поднимала меня высоко в «небо». Я стояла на их соединенных ладонях в полный рост, как на постаменте, – такой поддержки еще никто никогда не придумывал.

Это была моя самая полнокровная роль у Якобсона, принесшая мне премию «За лучшую роль 1967 года»[5].

Еще одна моя работа с Якобсоном – миниатюра «Проходящая красотка» с музыкой Сергея Слонимского – прошла всего два раза.

Якобсон поставил для меня «Красотку» по рисунку Пикассо, изображавшему двух джентльменов и даму с собачкой. Собач-

*«Страна чудес». Девица-Краса. 1966*

ки, разумеется, не было, но в руке я как бы держала поводок. Моими партнерами были два Владимира, очень способные артисты – Пономарев и Лопухов-сын. В этом номере Якобсон обыграл мою склонность как к гротеску, так и к юмору, создав шаржированный образ изломанно-скрюченной, ходившей на полусогнутых ногах, но мнившей себя красоткой Дамы. На вечере балета в Консерватории номер имел самый большой успех, зал просто гремел. Однако одна из коллег-балерин подошла ко мне и спросила: «Как ты можешь танцевать это уродство?» Что ж, не всем дано широко мыслить и не быть подверженным стереотипам.

Уставший от интриг и положения изгоя в театре, Леонид Вениаминович в конце 1960-х годов оставил Кировский и организовал свой театр «Хореографические миниатюры» (куда ушла и Алла Осипенко). А я оказалась на других широтах и меридианах. До меня лишь долетали слухи о его последних театральных новациях – балетах и миниатюрах, все также полных взрывчатой энергии жизни, дышаших внутренней свободой художника, посрамляющих любой запрет и диктаторскую указку.

Потом я узнала, что осенью 1975 года Якобсон умер от рака. Я живо представила себе, как в большом театральном фойе стоит его гроб и как приторно-фальшиво звучат надгробные речи: «Ушел талантливый, незаменимый, внесший бесценный вклад… », и говорят их те, для кого Якобсон был нарушителем их бюрократического спокойствия…

Сегодня, поработав с Баланчиным, Тюдором, Роббинсом, Ноймайером, Аштоном, Макмилланом, Тетли, я особенно остро ощущаю горечь обиды за Якобсона. В работах этих талантливых западных хореографов я узнаю как бы разложенный на спектры буйный гений Якобсона, мощь которого им не случилось оценить. У них я узнаю приемы Якобсона, ходы хореографического мышления, слившиеся у каждого в свой стиль, и в этом вижу правоту исканий и заблуждений моего учителя. Ни Европа, ни тем более Америка его, по сути, не знали (за исключением одной миниатюры «Вестрис», которую исполнял в концертах Миша Барышников). Но во мне уроки Леонида Вениаминовича Якобсона останутся навсегда – с неизбывной к нему благодарностью и вечной о нем памятью.

# ГЛАВА СЕДЬМАЯ

*Скука – «Жизель» в Лондоне – Родзянки –*
*«Звоните в полицию. Я готова» – Письма Сергеева –*
*Неведомый мир*

Два сезона в конце 1960-х годов оказались для меня, по существу, бесплодны. Правда, следует сказать, что в последний мой кировский сезон (1969/70) Константин Михайлович задумал ставить балет «Гамлет», в котором мне предназначалась роль Офелии. И уже начались – со сцены безумия Офелии – первые репетиции, увы, не сильно меня воодушевившие[1]. Маячившие впереди очередные гастроли Кировского балета в Лондоне меня также не особо вдохновляли – я должна была танцевать все ту же «Жизель» и иже с нею. А тут еще на моих глазах проходила подготовка творческого вечера Колпаковой. В его программе я с изумлением обнаружила запрещенный балет Чернышева. Видимо, Ирина Александровна с ее связями и партбилетом сумела добиться показа «Ромео и Юлии». Однако сделала это лишь тогда, когда сама захотела станцевать наш с Игорем балет. Что ж, Игоря понять можно: он хотел видеть свое детище на сцене. Перед отъездом в Англию я смотрела репетицию и тихо плакала от обиды…

Уезжала я в Англию с тяжелым чувством – мне надоела рутина, будущее не сулило никаких открытий, я развелась с мужем, внутри накопились дикая скука и усталость. Хотелось все обновить и начать с начала, но я не знала, с какого бока к этому подступиться,

*Конец 1960-х*

и гнала от себя грустные мысли. Близилось мое тридцатилетие, но оно не сулило никаких перемен.

В этот приезд в Лондон Кировский определили не в Covent Garden, а в Festival Hall с довольно плохой сценой. На ней мне и предстояло вторично станцевать «Жизель» в английской столице.

Моя настоящая «Жизель» как раз и родилась здесь почти десять лет назад, принеся мне большое признание. Отчасти поэтому у меня к Лондону особые, почти родственные чувства. Тогда, летом 1961 года, «Жизель» свалилась на меня как снег на голову. После бегства Рудольфа, на которого театр в тех гастролях делал ставку, Кировскому нужно было показать кого-то свеженького, чтобы покрыть шум, поднятый вокруг Нуреева. Впрочем, Сергеев и Дудинская решили восполнить лакуну самими собой в «Жизели», но этой идее воспротивилась пара импресарио, Виктор и Лилиан Хокхаузеры. Тогда выбор «новой сенсации» пал на меня.

Эти подробности я узнала позже, тогда же недоумевала, почему на такой ответственный спектакль мне отпустили только несколько

*«Жизель» в Лондоне.*
*Альберт – Ю. Соловьев.*
*1970*

» в Лондоне.
– Ю. Соловьев.

*«Жизель» в Лондоне. 1970*

репетиций (это была всего лишь моя третья «Жизель» после двух исполненных на сцене Мариинки). К спектаклю я не была готова ни морально, ни физически. Дело в том, что накануне в парижском отеле я потеряла чуть ли не половину волос, передержав на них перекись водорода (этим способом красили волосы все женщины Советского Союза). А передержала потому, что просто-напросто заснула, устав после спектакля. Когда проснулась, накрученные бигуди пришлось снимать вместе с волосами.

В Лондоне мне наскоро смастерили какой-то белобрысый парик, подобрали костюмы (все было экспромтом), и я, подрепетировав на скорую руку, вышла на сцену. В довершение всех бед перед спектаклем у меня разболелся зуб и раздуло щеку. Я танцевала как в тумане. Но вот бывает же! Скопище неприятностей не сказалось на выступлении – «Жизель» прошла с большим успехом, который я даже не могла в своем состоянии осознать. Помню, за кулисы повалил народ, и я думала про себя: куда они все идут? А шли поздравлять Дудинскую и Сергеева с талантливой дебютанткой. На следующий день в газетах вышли хвалебные рецензии, и я проснулась лондонской знаменитостью…

Теперь, в 1970 году, я никак не могла ударить в грязь лицом. Опыт мой возрос, я вступила в пору артистической зрелости, и спрос с меня был другой[2]. К тому же мне надо было как-то стереть из памяти англичан досадный инцидент все с той же «Жизелью», случившийся со мной во время вторых гастролей в Лондоне в 1965 году. В тот злополучный раз, танцуя pas de deux из второго акта, я упала как-то очень неудачно и лежала, а мой партнер Оношко, стоя надо мной, считал, как на заправском ринге: «Раз, два, три… аут».

Итак, снова «Жизель». Несмотря на возросшую ответственность, я была спокойна. На генеральной репетиции просто валяла дурака с Юрой Соловьевым, понимая, что выкладываться буду на спектакле. Я чувствовала себя вполне свободной, зрелой, способной на безумства и импровизацию. И выиграла – все так и получилось, спектакль имел большой успех. Поскольку сцена Festival Hall не была приспособлена под размеры наших декораций, «Жизель» шла в тесном, не самом удачном оформлении, заимствованном у труппы London Festival Ballet. И Клайв Барнс написал в своей рецензии

в «New York Times»: «То, что декорации плохи, очевидно. Но если вы имеете Наталью Макарову, танцующую Жизель, Юрия Соловьева, танцующего Альберта, и Наталью Большакову с Михаилом Барышниковым, исполняющих pas de deux первого акта, кто обращает внимание на декорации?» Газета вышла 2 сентября. Мне оставалось быть артисткой Кировского балета всего только два дня[3].

Тот гастрольный месяц в Лондоне был страшно насыщенный, помимо «Жизели» я танцевала серию классических pas de deux. Но душой я отдыхала – после стольких волнений последних месяцев Лондон явился для меня просто отдушиной. Я интенсивно общалась с друзьями, забыв обо всех ограничениях, веселилась на приемах, собирала деньги на машину и к концу гастролей получила в советском посольстве сертификаты в обмен на фунты.

При всем при том о возвращении на родину я думала с каким-то странным чувством обреченности. Словно вот кончится этот бал, часы пробьют двенадцать, и Золушка снова окажется в затрапезе. Перед самым концом гастролей я была на приеме в советском посольстве, где встретилась с лондонским критиком Клементом Криспом. Мы болтали с ним по-французски о разных разностях, и он сразу меня к себе расположил. Все было очень странно: временами я была в непонятно подавленном состоянии, ощущала полное равнодушие к будущему и чувствовала себя овцой, отбившейся от своего стада – мои английские друзья были мне гораздо интереснее. Даже в моей манере одеваться – притом, что средства были минимальные – появилась какая-то несвойственная мне прежде экстравагантность.

Какие-то случайные стечения обстоятельств, тогда казавшиеся незначительными, сегодня кажутся знаками судьбы – то ли сигналами, то ли намеками на будущий ход событий, который я пока что не предвидела.

Так, скажем, на какой-то прием – у Алисии Марковой или у Марго Фонтейн, уже не помню – меня не пригласили, так как подозревали, что там будет присутствовать Рудольф Нуреев. И я, свободная после спектакля, пошла бродить по городу. И первым, кого я встретила на мосту, был не кто иной, как Рудик, шедший в обнимку с симпатичным молодым человеком. И мы оба даже не удивились этой встрече. Завязался непринужденный разговор.

– Я думала, ты на вечеринке.

– Нет, иду вот в кино…

Он заметил, что в нашей «Баядерке» неправильное освещение. Обсудили что-то еще. Словом, разговаривали буднично, словно вчера расстались. И так же по-будничному разошлись. Кто бы в тот момент мог предвидеть, что дальше нас ждут многие совместные спектакли, что, вопреки каким-то размолвкам, сложится и последующая дружба.

Столь же забавным и кажущимся сегодня многозначительным был у меня разговор с Мишей Барышниковым в машине, отвозившей нас в отель. Я вышла первая.

– Ну, не исчезай, – бросил он на прощанье.

– А если исчезну, пойдешь за мной? – шутливо спросила я.

– За тобой – хоть на край света, – серьезно ответил он.

На этом краю света он и очутился спустя четыре года. Кому из нас двоих могла в ту минуту прийти на ум возможность такой метаморфозы?

Что-то и вправду непредугаданное творилось вокруг меня, сгущалась какая-то атмосфера, чреватая взрывом и переменами.

К концу гастролей, в последних числах августа 1970 года, супруги Бентоны пригласили в гости к себе на загородную виллу всю нашу труппу. Но я была уже приглашена на конную прогулку своими английскими друзьями, Владимиром и Ириной Родзянко. С момента моего знакомства с этой семейной парой между нами как-то сразу возникли взаимопонимание и симпатия. Родзянки подарили мне просто фантастическое приключение – катание на лошади. Первый раз – и, разумеется, впервые в своей жизни – я каталась прямо в день «Шопенианы» и была так опьянена этим событием, что вечером на сцене с трудом могла сосредоточиться на танце. Даже взмывая в поддержках в Седьмом вальсе, я мысленно продолжала восседать на лошади и переживать острейшие по новизне и необычности ощущения. Поэтому я не хотела упускать возможность покататься вновь, а на званый ужин, предупредив заранее хозяев, что буду не одна, решила прийти позже.

В эту лондонскую поездку я изрядно осмелела – ездила с Родзянками, куда хотела, не извещая о том гэбэшников[4], так что Петр

Иванович Рачинский мягко попенял мне: «Ты предупреждай меня заранее, а то *они* недовольны». Но я пропустила его слова мимо ушей. С Владимиром и Ириной мы много философствовали, толковали о балете, и мне было приятно, что они заинтересовались мной как человеком, а не только как балериной.

Когда я с Родзянками приехала к Бентонам на дачу и увидела всю честную компанию – распивающую, болтающую и бросающую на меня косые взгляды, то сразу остро почувствовала отчуждение и даже подумала: «Как странно. С моими английскими друзьями у меня гораздо больше общего, чем с коллегами по танцу». Это чувство одиночества еще сильнее усугубилось от того, что один из танцовщиков стал отпускать фамильярные шуточки по моему адресу, от которых меня просто мутило. Когда же загородный пикник пошел на убыль и все стали собираться домой, Ирина Колпакова поманила меня пальчиком к себе и сказала:

– Наташка, тебе надо возвращаться в гостиницу автобусом вместе со всеми.

– Я приехала с друзьями, это неудобно. Что я им скажу?

– Мое дело маленькое. Меня просили тебя предупредить.

Я извинилась перед Ириной и Владимиром, договорилась с ними об ужине назавтра и, как побитая собака, поплелась к автобусу. Все во мне кипело. Я чувствовала себя униженной ни за что ни про что, и видно, все отражалось на моем лице, потому что Анатолий Гридин вдруг похлопал меня по плечу и сказал: «Ничего, ничего. Обойдется». Это было как последняя капля. Я сидела и думала: «И вот так будет всегда. Почему я должна это терпеть?» – и от своей беспомощности кусала губы. В тот вечер я легла спать с тяжелым сердцем.

Со времени инцидента прошло около недели. 3 сентября спектакля не было, и мы были предоставлены сами себе. Я пробегала по магазинам целый день, а к вечеру, перед ужином, с подарком одного поклонника – огромным изданием Сальвадора Дали, которого я тогда очень любила, – направилась в Festival Hall, чтобы уложить эту книжищу в театральный багаж, где лежали уже упакованные сувениры и прочие книги. Все было готово к отъезду.

В лифте, спускающемся в холл, я встретила гэбэшников, наших «душек», вошедших за мной следом, – уж не знаю, шпионили они

или нет – и Дудинскую. Обе не подозревали, что видимся последний раз. Наталья Михайловна была, как всегда, со мной мила, показывала какие-то мои фотографии из балетов, говорила: «Вот это хорошо, а вот это плохо». Я была рассеяна, слушала ее вполуха, а выйдя из театра, сама не зная почему, обогнула его кругом и только потом направилась к машине. Как будто заметала следы: чего? какого преступления? Но у меня уже был выговор за чересчур тесные контакты с иностранцами, и я предпочла не лезть на рожон.

Я нырнула в машину Родзянок, и мы поехали ужинать к ним домой. Разговор поначалу не клеился, крутясь вокруг каких-то пустяков. И вдруг моя приятельница безо всякой подготовки начала длинный монолог насчет того, что я погублю свою карьеру, что мне надо собраться с силами и остаться в Лондоне. Я в ответ расхохоталась: «Это невозможно. Поговорим лучше о музыке». Слова Ирины прозвучали неожиданно, однако почему-то не застали меня врасплох, хотя мысль о бегстве даже не приходила мне в голову. Мама, Кировская сцена, Ленинград, мой новый «роман» – как было все это оставить? Чепуха, вздор, которым не стоит забивать голову…

Спустя много лет мои лондонские друзья уверяли меня, что у них было полное впечатление, что свое решение остаться я обдумала заранее. Ведь на ужине у балетмейстера Антона Долина на чей-то вопрос: «Какие у вас планы на будущее?» – я ответила: «Какие там планы? Буду тянуть лямку до пенсии. Ничего хорошего не будет». Неужели за этими словами не скрывались мои сомнения и раздумья о бегстве? Нет, ничего подобного не было. У Долина я сказала правду. Я просто чувствовала, что творческий вакуум и отчуждение в труппе обернутся рутиной и меня засосет в этом болоте. Вот и все.

Владимир молчал и слушал, а Ирина начала новую атаку. Все звучало так убедительно! Слова падали, как семена на хорошо взрыхленную почву. В мозгу внезапно промелькнуло: «А что, если…» Даже сейчас, когда я вспоминаю это, те же самые мурашки бегут по спине и сердце нервически заходится. И тут я вдруг начала истерически рыдать. Продолжалось это, наверное, с четверть часа. Вся моя тридцатилетняя жизнь пролетела перед глазами, как перед смертью, как старая кинолента, прокрученная на аппарате с неимо-

верной скоростью. Потом я успокоилась и твердо сказала: «Звоните в полицию. Я готова».

Я приняла решение, и все самое страшное было позади – я перешла тот самый Рубикон, называйте его, как хотите.

Теперь пришел черед волноваться моим друзьям, а мне их успокаивать. Владимир трясся как осиновый лист, и ситуация выглядела просто гротесково, потому что я, как безумная, в утешение твердила им: «Не волнуйтесь, ребята, все будет хорошо». И тут я вспомнила, что в грим-уборной забыла свой талисман – маленького плюшевого медвежонка, которого подарил мне на счастье их сын, купив игрушку на собственные деньги. Я могла бросить все на свете, только не этот подарок, который, думается, охранял меня от всех бед на протяжении семи лет западной жизни (после я подарила его моей подруге и репетитору Елене Чернышевой – пусть теперь он послужит ей, она в нем больше нуждается, чем я). Родзянки снарядили фаготистку, и та, пробравшись ночью в театр, выкрала мое сокровище. Теперь пришло время звонить в полицию.

Я так подробно рассказываю это, потому что в России на этот счет гуляли самые нелепые россказни, вроде того, что меня опоили или сделали одуряющий укол и в бесчувственном состоянии поволокли в полицию.

Пришли два очень молодых полицейских, спросили меня, отвечаю ли я за свои слова, и, получив утвердительный ответ, взяли меня под свою охрану. Странное дело, но к этим абсолютно неведомым мне парням-англичанам у меня возникло сразу полное доверие… Меня отвезли в полицейский участок, где я выкурила десять пачек сигарет, не меньше. А наутро пришло разрешение остаться в Англии.

В труппе на следующий день, разумеется, поднялся переполох, начались пересуды [5]. Для всех известие о моем бегстве было как удар грома. Еще бы – я сама меньше всего ожидала такого оборота! Особенно, как мне рассказывали, убивалась моя костюмерша Валечка, которая меня очень любила. Она напилась и рыдала, приговаривая: «Кто бы мог подумать, что Наташка, наша Наташка, останется! Все думали, Барышников, Барышников, а вот ведь что получилось». Моих коллег больше всего поразил тот факт, что накануне бегства я купила в Англии машину, которую вот так – раз-два – и бросила. Очевидно,

для отвода глаз – решили многие. Но в том-то и дело, что ни о чем я не думала, ничего не рассчитывала, а просто в один момент уступила внутреннему голосу, твердящему, что так надо поступить.

На меня посыпались письма с уговорами, улещиваниями, обещаниями не вспоминать досадного инцидента, если я передумаю и вернусь к родным пенатам. Сергеев задержался в Лондоне, надеясь встретиться со мной и урезонить заблудшую овцу. Я получила от него три письма.

Вот первое.

«7 сентября 70 г. Лондон

*Дорогая Наташа, я первый раз пишу тебе письмо и в первый раз обращаюсь к тебе с просьбой – увидеть тебя и говорить с тобой. Наша труппа уехала в Голландию. Я остался в Лондоне специально для нашей встречи. Ты можешь понять, в каком я нахожусь состоянии. Ты не можешь мне отказать, так как знаешь, как я к тебе отношусь, и ты говорила мне о взаимности, моя дорогая Офелия. До скорейшей встречи. Константин Сергеев».*

Письма я получала через Скотленд-Ярд[6], куда они шли через советское посольство. Поэтому я ни минуты не верила в их искренность. Но даже если они были искренни, что это меняло? Я приняла решение, и отступать было некуда. Я просто написала ему: «*Вы, как никто, знаете мою артистическую жизнь и, как никто, можете понять, почему я это сделала*». И просила больше не тревожить.

В ответ пришло второе письмо от 9 сентября.

«*Наташа. Я еще раз обращаюсь с настойчивой просьбой встретиться со мной. Твой ответ на мое письмо вызывает крайнее удивление. Я думаю, что так ответить может только английский сноб. Цитирую тебя, так как убежден, что знаешь свой ответ: "Она благодарит за проявленный интерес, но ради душевного спокойствия предпочитает не встречаться". И это ответ на зов, на крик моей души! Я уверен, что от тебя многое скрывают и за тебя дают ответы.* (Все было как раз наоборот, я отвечала за все, будучи в трезвом уме и твердой памяти, а скрывать от меня было просто нечего.) *Мы все нуждаемся в душевном спокойствии, и тебе это нужно понять в первую очередь. Тебя словно подменили, ты стала жестокой и черствой, как мальчик Кай, который по-*

*пал в царство Снежной королевы. Я тебя такой не знаю и знать не хочу! Я обращаюсь к дорогой сердцу Наташе Макаровой, судьба которой нам небезразлична и в успехах которой немалая доля и наших забот, труда и любви. Без этой встречи я не могу вернуться в Ленинград... Я даже не знаю, здорова ли ты? Жива ли ты? И что с тобой? Это же невероятно и непостижимо, что я не могу добиться встречи с тобой. Это крайне подозрительно, и я уверен, что исходит не от тебя. Очень прошу по получении письма срочно сообщить мне время и час нашей встречи. Жду с нетерпением. Константин Сергеев».*

Мне пришлось опять растолковывать в письме хозяину Кировской труппы, что и как. Я понимала, что, кроме всего прочего, беспокоится он о себе и своем начальственном кресле, которого мог лишиться. (Как я узнала, вскоре по возвращении в Ленинград К.М. Сергеева действительно сняли с должности, однако мое бегство было лишь последней каплей в чаше терпения партийных бонз, знавших о давнем недовольстве артистов положением дел в труппе при Сергееве. Та же Осипенко сразу после меня ушла из Кировского театра, хотя и никуда не эмигрировала[7].)

В третьем письме ко мне от 11 сентября Константин Михайлович уже не удержался от откровенной демагогии.

*«Наташа. С горьким чувством я прочитал твое письмо. Глубокая печаль и страшные сомнения за твою судьбу овладели мной. Мне можно было бы и не отвечать на него. Но я слишком хорошо и давно тебя знаю, чтобы разделять твои иллюзии – ты глубоко заблуждаешься и ты не права в своем решении. История говорит о другом: когда человек отрывается от родных корней – он гибнет...»* Моему недоумению не было предела: разве Цветаева, Стравинский, Набоков, Павлова, Бенуа, Гончарова, Бердяев, Баланчин да, наконец, Рудольф Нуреев погибли, а не сказали действительно новое слово в западном искусстве, не подтолкнули его в развитии, не обогатили? Не их вина была в том, что они не могли остаться в России, как не могла и я. А Цветаева – та действительно погибла, как только вернулась в свою Москву, где перебивалась – она, величайшая из поэтесс XX века! – случайными переводами (а в эвакуации в отчаянном положении просила дать ей место посудомойки). А Пастер-

*После побега. Сентябрь 1970*

наку, который ни за что не хотел отрываться от «родных корней», по выражению Сергеева, укоротили дни оголтелой травлей из-за «Доктора Живаго». Я уже не говорю о Мандельштаме, Мейерхольде, Михоэлсе, которых затолкали в сталинскую мясорубку. А как мучили немотой Ахматову и как довели проработками до инфаркта Зощенко? Сергеев это знал не хуже меня, а лучше, потому что эти злодеяния происходили в его время.

*«Наташа, пока не поздно, одумайся. Стряхни с себя это наваждение.* (И это писал он, прекрасно осведомленный в том, что, если бы я передумала, я навсегда бы стала невыездной, никогда мне было бы не видать западных подмостков, и я бы заплатила творческой смертью за свой шальной проступок!) *Я смог бы тебе сказать многое при личной встрече, опираясь на факты твоей творческой деятельности и хорошо зная окружающую действительность, но не хочу этого делать в письме, которое пойдет через чужие руки. Я продолжаю надеяться на просветление твоего разума и на скорую встречу. Константин Сергеев».*

Я оставила это письмо без ответа, потому что отвечать было больше нечего. Мы говорили на разных языках.

Но самым поразительным был язык и слог другого письма – моей дорогой наставницы Вечесловой, «режиссера» первых моих ролей в Кировском.

«*Твое невозвращение домой – чудовищно. Неужели ты думаешь, что любой иностранец может уважать тебя?* (А почему же нет? Я не расчленила труп новорожденного младенца, не ограбила банк, не снялась в оргии для порнофильма. Не разгласила, наконец, никакой военной тайны России…) *А как бы англичанин посмотрел на своего соотечественника, покинувшего родину?* (Эта фраза меня просто сразила! Джойс многие годы прожил в Италии, и от этого его слава и уважение соотечественников не поблекли. А Гертруда Стайн, почти всю жизнь прожившая в Париже, который долгие годы был также домом и для Фицджеральда и Хемингуэя? Кто осудил их за это в измене Америке? Художник – гражданин мира. Впрочем, распространяться на этот счет совершенно неинтересно, потому что и так все ясно.) *Этим людям никогда не увидеть подлинного счастья, несмотря на славу и деньги, ибо они посягнули на самое великое – изменили своей земле…* » Далее все шло в том же духе. Им повеяло даже в письме моей подруги Осипенко: «*Поверить в случившееся невозможно… Душа-то у тебя русская. Она ведь не выдержит того, что ты творишь*».

А вот как раз на душе у меня в это время было более-менее спокойно – я как-то внутренне собралась и почти невозмутимо смотрела в будущее.

Меня увезли в какой-то загородный дом под Лондоном, где я ничего не делала, собирала только грибы, гуляла по лесу под присмотром очень славного господина из Скотленд-Ярда и начала заниматься английским. Там же, в своем заточении, я написала большую статью о себе, о театре, о Вагановской школе, о том, как они мне дороги и как много дали, о том, что я их вечная должница, и о том, что никакого отношения к политике мое решение остаться не имеет. Статья, опубликованная в «The Daily Telegraph», к сожалению, не добралась до газетных киосков. Забастовали то ли газетчики, то ли еще кто, и моя «правда, поведанная миру», осталась втуне.

А она заключалась единственно в том, что я осталась на Западе, чтобы не умереть (как балерине) до срока в музейной рутине Кировского театра. Вторая беглянка из ленинградского балета после достопамятного бегства Нуреева на парижском аэродроме в Бурже, я повторяла это чуть ли не на протяжении целого года, давая интервью по всему миру.

Лавина этих интервью буквально захлестнула меня на Западе. Мне было очень трудно с непривычки. В России интервью редкость; по-моему, я не дала там ни одного. Поэтому говорить вот так в открытую, имея перед собой абсолютно неведомый мир, а за спиной Россию, чье незримое присутствие я постоянно ощущала (так же как и страх за маму[8], родственников и друзей), я, естественно, не могла. Я чувствовала себя скованной – к тому же без языка – и даже удивлялась тому, что могу складно построить две-три фразы, которые мой переводчик переводил, надеюсь, точно.

И все-таки не могу сказать, что я растерялась, став неожиданно для себя мировой «сенсацией», замелькав во всех газетах. В этой публичности был скрыт определенный шанс для моей карьеры на Западе.

# ЧАСТЬ ВТОРАЯ

# ГЛАВА ВОСЬМАЯ

*Не в своей тарелке – Приглашение в АВТ – Одна в Америке – Балетная каторга – Американский дебют: «Жизель» – Встречи с Ольгой Спесивцевой и Матильдой Кшесинской – «Живой классик» Энтони Тюдор – Искусство эмоциональной сдержанности – На дискотеке с Эриком Бруном – Джон Ноймайер*

Какое-то время я оставалась в Англии. Я ждала…

На меня сразу посыпались кое-какие предложения, впрочем, пока мелкие. Например, я станцевала «Умирающего лебедя» по лондонскому телевидению, для которого мне специально сшили прекрасную пачку по эскизам костюма Анны Павловой. Потом, по настоянию Нуреева, мы вдвоем снялись в Черном pas de deux из «Лебединого озера». Мне эта затея совсем не улыбалась, потому что именно Одиллии и ее fouettés я боялась больше всего. К тому же я была не в лучшей форме; пока меня скрывали от посторонних глаз за городом, я не посещала балетный класс. Я хотела исполнить Белое адажио, но Рудольф не желал жертвовать в таком случае своей вариацией. Пришлось согласиться на Одиллию – шанса нельзя было пропускать. Нервничала я безумно, и TV-шоу прошло довольно средне, хотя Рудик был само внимание и всячески меня ободрял. Я до сих пор сожалею, что оказалась тогда не на высоте и что эта пленка сохранилась вроде вечного укора. Танцовщикам нельзя проявлять к себе подобную снисходительность – такие свидетельства, пускай случайные, с годами могут сработать против нас, и мы бессильны защититься…

*На репетиции с Р. Нуреевым. Начало 1970-х*

Признаться честно, я каждый день ждала, что меня позовут в труппу Royal Ballet[1]. Благодаря гастролям Кировского театра в Лондоне меня знали в Англии как балерину и, похоже, полюбили. Это признание английских зрителей и критиков внушило мне надежды на приглашение, но оно так и не поступило. Прошло немало времени, прежде чем я узнала причину этого.

Ведущие балерины Royal Ballet заявили дирекции театра: «Возьмете Макарову – уйдем». Они не хотели делить со мной свои партии. Я это понимаю – балетный век короток, и каждому хочется реализовать себя на сто процентов. А на английской сцене долгие десятилетия царствовала Марго Фонтейн, которая танцевала все премьеры, и остальным балеринам не хватало спектаклей. В этой ситуации мое появление в труппе было для них нежелательным. И я не в претензии. Гораздо сильнее меня удивило то, что и в Grand Opéra женская часть труппы пришла в дирекцию с петицией против меня (которую не подписала только одна балерина – Жаклин Райе). Старая поговорка «От конкурента не жди комплимента» чаще всего себя оправдывает. Хотя мне встречались счастливые ис-

ключения из этого правила. Я наблюдала примеры бескорыстия, артистической честности, заботы о выигрыше искусства, а не только о личной карьере.

Чем дальше шло время, тем больше я чувствовала себя не вполне в своей тарелке. Мне хотелось как-то подтолкнуть судьбу, и однажды на вечере у Рудольфа в честь Фредерика Аштона[2] я решила проявить инициативу. Взяла и попросту обратилась к английскому хореографу с просьбой о номере. В России это так естественно: хорошей балерине – а я все-таки была не из последних – попросить талантливого хореографа поставить тебе номер. Я не видела ничего предосудительного в своей просьбе, но, заметив, как округлились глаза у Светланы Березовой[3], очевидно, сраженной моей наглостью, сразу поняла, что по своему русскому простодушию допустила промах. Это был первый урок, свидетельствующий о том, что я попала в чужой монастырь, и хочешь не хочешь, а придется уважать его устав.

Итак, дружбы с Covent Garden по первому разу не получилось. Но долго горевать мне не пришлось. Как раз подоспела телеграмма с предложением о сотрудничестве от American Ballet Theatre. ABT – одна из двух балетных цитаделей Нового Света (другая – труппа Баланчина New York City Ballet).

Во время первых гастролей ABT в Советском Союзе я его спектакли не видела[4]. Но слышала весьма лестные отзывы от многих, кто был на тех представлениях. Помнится, Люп Серрано и Эрик Брун произвели настоящую сенсацию. Весьма снобистски настроенную русскую публику поразила и вся труппа – разнообразием репертуара, стилей, индивидуальностей. Эти отзывы подкрепились в 1970 году в Лондоне, где в негласном поединке в одно время сошлись две труппы: ABT выступал в Covent Garden, а напротив – в Festival Hall обитал Кировский театр. Конечно, я бегала на американцев в свободные от своих спектаклей вечера.

Среди увиденного я сразу пленилась Энтони Тюдором[5], его «Сиреневым садом» и «Огненным столпом» с их драматической выразительностью и, главное, тонкостью психологической нюансировки, по которой я в ту пору просто тосковала. На меня дохнуло свежим воздухом неоклассики. Мне страшно хотелось испытать

себя в подобного рода постановках. Это желание стало навязчивым, когда на тех же гастролях в Лондоне я увидела вдобавок в Royal Ballet «Танцы на вечеринке» Джерома Роббинса[6]. Я мгновенно влюбилась в его удивительную хореографию. Эта любовь, возможно, подхлестнула в какой-то степени мое решение поехать за океан, в Америку, приняв приглашение АВТ.

В Америке, где до этого я была только на гастролях с Кировским театром – в 1961-м и 1964-м годах, мне, прежде всего, нужно было выжить. Думать о том, нравится мне эта страна или нет, было некогда. В конце концов, я сама сменила декорации собственной жизни. И теперь в новых «предлагаемых обстоятельствах» должна была начать ее заново.

С одной стороны, было легко: я – счастливая натура, потому что без труда прощаюсь с прошлым и никогда к нему не возвращаюсь. Оно словно занавесилось и стало почти потусторонним. Разумеется, я скучала по родителям, с которыми регулярно разговаривала по телефону, но болезненной ностальгией, которая обычно сопутствует психологической трансплантации, я не страдала.

С другой стороны – было очень трудно, потому что никогда прежде мне не приходилось самоутверждаться как человеку и балерине. До меня долетали обрывки слухов из России: «Наталья там погибнет. Она с ее витанием в облаках и непрактичностью в жизни не выдержит ни тамошнего ритма, ни конкуренции». В этом была известная правда. Я и в самом деле человек непрактичный, в финансовых делах мало смыслю, потому что эта сторона жизни меня никогда не волновала. И ничего не было удивительного в том, что расходы первых моих двух лет в Америке значительно превысили мои доходы. Но не в этом суть.

Я понимала, что мне нужно доказать всем – и себе в первую очередь – то, что я способна выжить. Сделать это женщине на Западе, особенно в американском обществе, несравненно труднее, чем мужчине. К тому же я была, как герой рассказа Короленко – без языка. Поэтому приходилось терпеть неусыпную опеку своего переводчика и менеджера, который все решал и делал за меня. Долгое время я даже не знала, как позвонить на улице из автомата. Это пребывание под его крылышком связывало мою инициативу.

В бесчисленных интервью я чувствовала себя скованной, так как не понимала, что спрашивает мой интервьюер и что отвечает мой переводчик. От этого зачастую говорила несвойственные мне банальности. Иногда я пыталась, как мне казалось, сказать что-то глубокое, какую-то правду о себе, но, увы, это не встречало отклика у журналистов. И в их публикациях моя личность отражалась весьма неполно и однобоко. Тот шанс, которым я обладала в качестве «русской невозвращенки», получившей возможность высказаться, не был мною достаточно использован. Но никого и не интересовало то, что занимало меня. Первые месяцы эти интервью стоили мне дьявольского напряжения – я выбирала слова, стараясь четко выразить свою мысль, потом махнула рукой, поняв: от меня ждали клише, соответствующих тому имиджу беглянки, который уже был создан прессой для публики. И, говоря с журналистами, я стала отделываться дежурными фразами.

Скоро я поняла, что оказалась в глухой психологической изоляции. Понадобилось немало лет, чтобы у меня появились американские друзья и, с другой стороны, вновь образовалась вокруг меня привычная русская балетная среда из друзей по театру и школе, которые также покинули Россию. Но в начале эмиграции моей настоящей отдушиной стала работа.

С самых первых дней в ABT моя жизнь понеслась в бешеном ритме. Я до сих пор удивляюсь, как мне удалось его выдержать. Я, которая не танцевала ничего нового с 1968 года, набросилась на все балеты, вероятно, так, как изголодавшийся человек набрасывается на заставленный кушаньями стол – заглатывая все подряд. Сезон 1971/72 года в смысле занятости выдался просто безумный. Репетировала по 8 часов в день, а потом еще танцевала спектакли. Как бы в оправдание моего бегства я учила по нескольку партий сразу. И буквально валилась с ног от усталости после всех нескончаемых репетиций и текущих спектаклей, не говоря уже об упомянутой карусели изнурительных интервью, которые приходилось давать по нескольку раз ежедневно.

Все это происходило сразу после Кировского театра, где в лучшем случае я танцевала три-четыре балета в месяц, тщательно отделывая

*Седьмой вальс. С И. Надьжем*

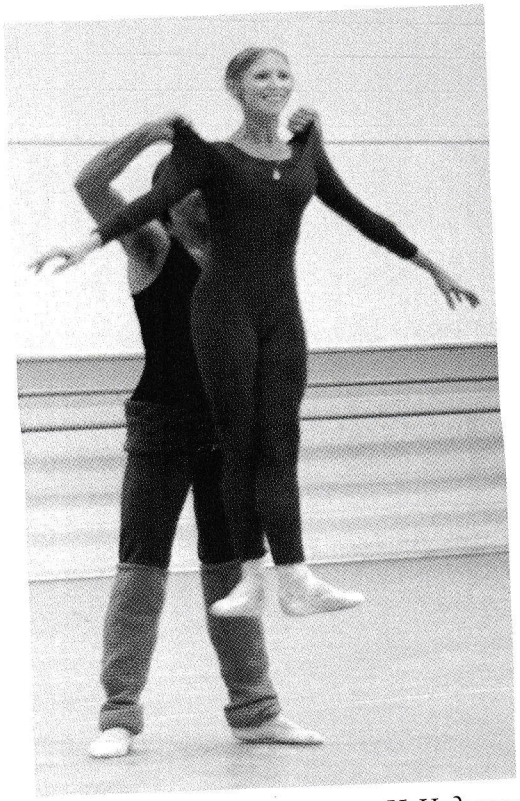
их с моими многочисленными опекунами-педагогами. Чтобы репетировать в день выступления – такого кощунства в Мариинке не водилось со времен Матильды Феликсовны[7]! В день спектакля нам полагалось отдыхать, набираться сил, чтобы вечером предстать перед зрителем во всем блеске. Иначе говоря, по сравнению с «кировским курортом» АВТ был настоящей каторгой. Но, возможно, эта чудовищная нагрузка по-своему освободила меня от множества психологических проблем, которые сопутствуют эмиграции. Голова была занята только тем, как не растерять выученного за день.

Для дебюта в АВТ я выбрала самый «надежный» свой балет – «Жизель». И обнаружила, что американская его редакция существенно отличалась от привычной мне в Кировском театре. К тому же это был мой только второй опыт работы с западной труппой (до этого я танцевала «Жизель» в Амстердаме с голландским балетом[8]). Поэтому я не без причины боялась «заблудиться» в спектакле среди чуждых мне мизансцен и раздражающих своим обилием бытовых акцентов в пантомиме. Кое-что я, разумеется, поменяла, стараясь всеми силами танцевать *мою* Жизель, менее приземленную, выписанную скорее импрессионистическими, чем реалистическими мазками и довольно стилизованную. После проведенного в Англии целого месяца простоя я репетировала в огромном напряжении. Нервы были натянуты до предела. Немудрено, что больше всего я заботилась о технической стороне дела.

Альбертом должен был быть элегантный Эрик Брун, знаменитый датский танцовщик, работавший по всему миру, в том числе и

в АВТ. О таком идеальном партнере, полностью отвечавшем моим эстетическим требованиям, можно было только мечтать. Но у него случилась серьезная травма, и я осталась без своего «мнимого жениха». А если прибавить, что на меня еще навалились проблемы с чересчур бытовым и потому не нравившимся мне костюмом Жизели, то самое время было впасть в панику. И тут, как в детской сказке, появился мой «принц-избавитель» – красивый и обходительный танцовщик Иван Надьж. Полный энтузиазма на репетициях, с надежными руками сильного и опытного партнера, он стал мне настоящей моральной опорой во время подготовки к американскому дебюту. И не только тогда – в дальнейшем наше творческое содружество еще более окрепло.

Громадная ответственность, которую я чувствовала за этот решающий для моей жизни спектакль, потребовала от меня невероятной концентрации и эмоциональной отдачи. И когда я, приободрившись после удачно исполненной вариации в первом акте, на секунду расслабилась в момент поклона перед публикой, то ноги подкосились. В России таким вещам не придают большого значения – они не имеют отношения к артистизму, к спектаклю. Здесь же казус был раздут критикой, писавшей об испорченном общем впечатлении от балета.



*На репетиции с И. Надьжем*

В 1972 году в США мне довелось встретиться с легендарной Жизелью XX века – Ольгой Спесивцевой, на которую я молилась еще в школе. Одна ее фотография в этой роли, увиденная в школьном музее, запала мне в

душу на всю жизнь: Спесивцева в длинном белом тюнике молитвенно преклонилась в позе со скрещенными на груди руками. А вытянутая назад тонкая нога, выглядывая из-под края юбки, невесомо касается пола кончиком удлиненной стопы. Честно говоря, не знаю балетного фото прекрасней этого…[9] Надо же случиться такому совпадению, что встреченная мной на Западе Дина Макарова, моя однофамилица, ставшая мне верной помощницей во всех делах, оказалась знакома с Ольгой Александровной и неоднократно посещала ее на Толстовской ферме. Даже при своем безумном рабочем графике я не могла не выкроить время для нескольких поездок туда вместе с Диной.

Организованное дочерью Льва Толстого, Александрой, пристанище русских эмигрантов, где они могли спокойно доживать свой век, находится недалеко от Нью-Йорка в местечке Nyack. Это действительно место покоя и отдохновения. Спесивцеву привезли туда после 20 лет пребывания в американской психбольнице, где она говорила всем, что она балерина, но эти слова воспринимались окружавшими так же, как чья-нибудь идея фикс о том, что он – Наполеон. Трудно себе представить, через что она прошла и как прожила все это время в перенаселенных палатах психушки для бедных, где оказалась после смерти богатого покровителя. Но, слава богу, ад остался в прошлом. На Толстовской ферме Ольга Александровна жила в полном примирении с самой собой и своей судьбой и ни на что не сетовала. Дина рассказывала мне, что, когда они разговаривали, Спесивцева обычно была сосредоточена на балете. Иногда вспоминала Седьмой вальс из «Шопенианы». А иногда открывала альбом со своими фото. Но бывало и так, что она о балете не говорила ни слова.

Когда я увидела Спесивцеву, то была совершенно очарована ее внешним видом, находившимся в полном согласии с моим представлением о ней. Стройная, тонкая, державшаяся с огромным достоинством, Спесивцева, невзирая на возраст и перенесенные испытания, сохранила свой знаменитый образ с его классической красотой. Ее лицо по-прежнему было ликом, на котором жили огромные глаза…

Оказалось, она обо мне слышала. Она говорила со мной с истинно светской учтивостью и так доброжелательно, словно мы давно были знакомы. В ее небольшой вытянутой комнатке стояла похожая на походную койку кровать, бюро, столик, где она работала и писала

многочисленные письма, в том числе к Дине, которую знала еще четырнадцатилетней девочкой. Ольга Александровна однажды подарила ей сделанную своими руками куклу из розового шелка. В своем хобби на старости лет Спесивцева добилась истинного мастерства. Динина кукла была своеобразным автопортретом самой Спесивцевой в образе Девушки из фокинского «Видения розы», которая сидела с грациозно опущенными руками, с вытянутыми ножками, обутыми в пуанты. Необыкновенно тонкая художественная работа!

*С Д. Макаровой на даче в Сан-Франциско*

Потом пришла другая стадия творчества. Она создавала странные абстрактные картинки по мотивам религиозных сюжетов. И техника их была странная. Ольга Александровна скручивала из ниток тонкие веревочки и приклеивала их к картону. Это выглядело как некие символы, складывающиеся в неопределенные фигуры. Но для нее в каждом рисунке был свой смысл и даже конкретное изображение. Она подводила меня к висящим на стене картинам и объясняла, что это за рисунок. Я же, как ни пыталась вникнуть в ее речь, постичь картины не могла.

Во всех моментах общения она выглядела абсолютно уравновешенным человеком. И только когда начинала фантазировать на религиозные темы, что-то тут не складывалось…

Рассказывая о Спесивцевой, не могу не вспомнить о происшедшей раньше моей встрече с другой легендой русского балета – Матильдой Феликсовной Кшесинской.

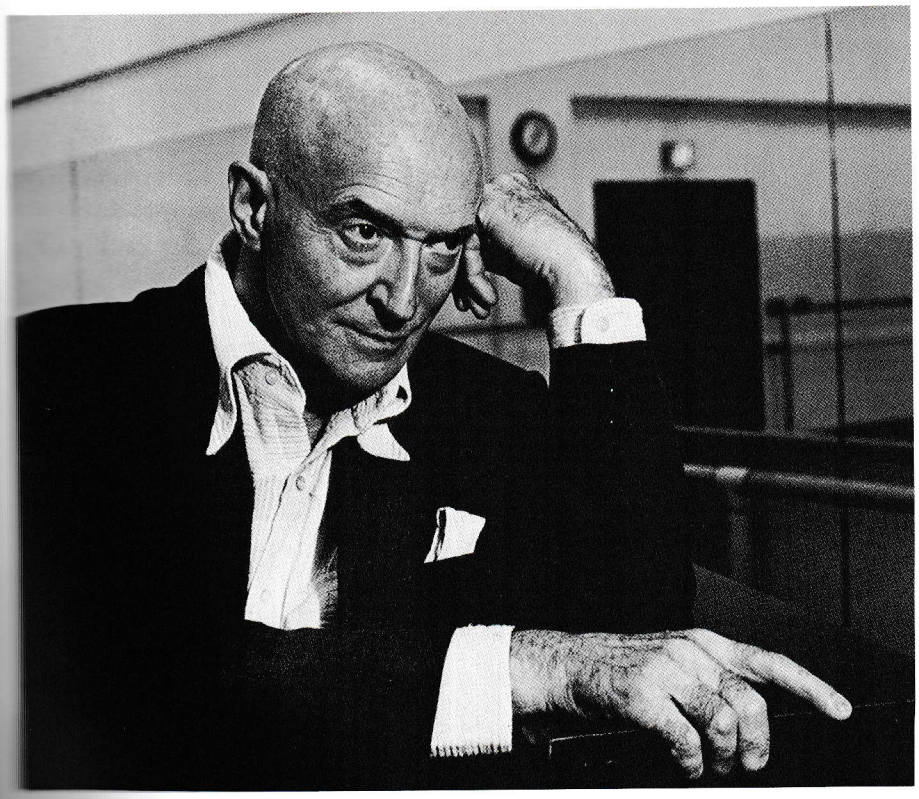
*С М.Ф. Кшесинской. Конец 1960-х*

Я тогда была еще в Кировском театре и находилась на гастролях в Париже вместе с труппой. Ни одного нашего спектакля не пропускал Серж Лифарь, бывший руководитель балетной труппы Grand Opéra. Он-то и пригласил меня побывать в гостях у Кшесинской. От такого предложения отказаться было невозможно, и, несмотря на все запреты в отношении наших контактов с иностранцами (а тем более эмигрантами), я, конечно же, поехала на волнующее «свидание с историей».

Нас встретила сухонькая, очень миниатюрная женщина, которой было очень «далеко за...». Ее волосы обвивала нитка жемчуга. Нас ждало радушное застолье и накрытый по русскому обычаю стол – с водкой и закуской. Хозяйка дома сидела слева от меня – как оказалось, немаловажная деталь. Полилась беседа. Стали выпивать, кто-то произнес первый тост. Я беру свою стопку и вдруг вижу, что она пустая. «Ой, – протягиваю ее со смехом, – мне забыли налить». Снова разговариваем, и дело доходит до следующего тоста. И вновь та же история, моя стопка опять пуста. В конце вечера милая Матильда Феликсовна, незаметно баловавшаяся «добавкой» моей водки, была уже довольно навеселе, но находилась в замечательном расположении духа. Глазки ее светились и искрились, и совсем нетрудно было представить, как она очаровывала своих поклонников. Сколько же в ней было жизни и задора прежде, если она так озорничала в свои почти сто лет!

Первый «живой классик», с которым я столкнулась в ABT, был его главный хореограф Энтони Тюдор. Англичанин, он работал в американском балете с незапамятных времен, с момента создания труппы, как и пригласившая меня Люсия Чейз, основатель и артистический директор ABT. Встреча с Тюдором и творческая работа с ним оказали на меня огромное влияние.

От тюдоровских балетов я была в восторге еще в Лондоне. Но их создатель поразил мое воображение еще сильнее. Я уже знала, что в труппе ABT его необыкновенно уважают и побаиваются. Я тоже несколько оробела, когда увидела Тюдора впервые. Высокий, сухопарый, с гладкой, совершенно лысой головой, он в первую минуту напомнил мне фигуру инквизитора. Особенное впечатление произвели его глаза: прозрачные и бездонные, в которых то сквозила непроницаемость, то посверкивал холодный пламень. От него веяло той особой английской сдержанностью, которая на рус-



*Энтони Тюдор*

*С директором АВТ Люсией Чейз*

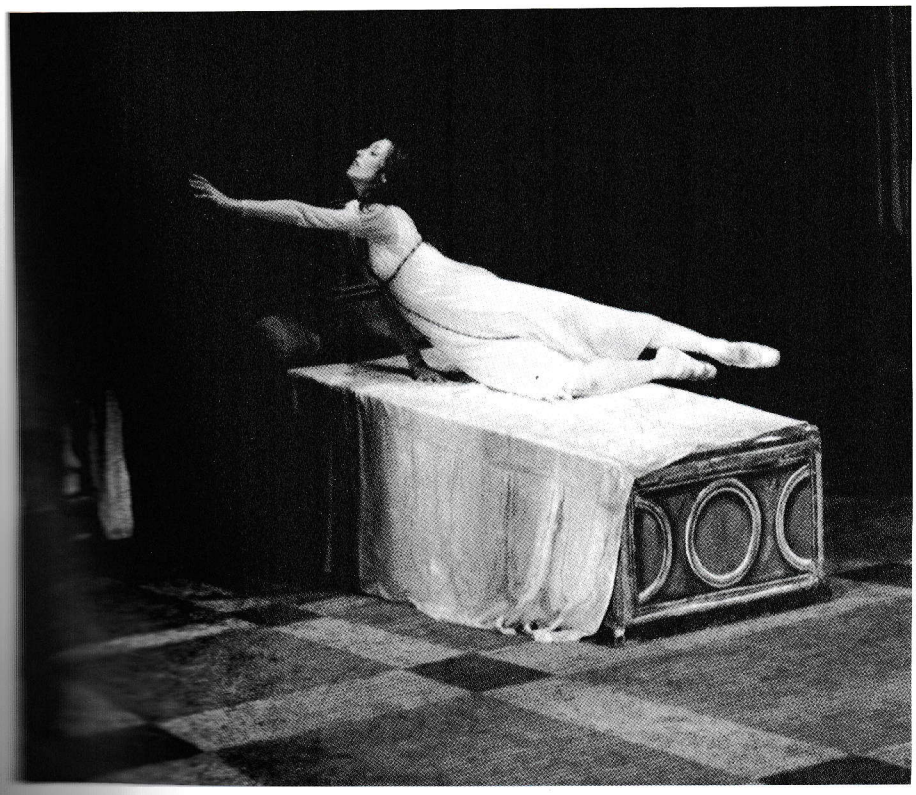
ский взгляд кажется почти холодностью нрава. Но все это исчезало, когда он начинал двигаться, показывая на репетициях текст своих балетов. В движениях его длинных рук с тонкими пальцами, в змеиной гибкости шеи, в постановке тела сквозила такая внутренняя одухотворенность, что не загореться им и его хореографией было невозможно.

В Тюдоре была еще одна черта, которая весьма располагала меня к нему, – его чувство юмора. Кроме того, он был не чужд особой язвительности, благодаря которой его замечания на репетициях доводили танцовщиков АВТ до слез – они болезненно переживали его ранящие самолюбие остроты. Я же по природе своей к критике отношусь легко, потому что для меня самое главное ухватить суть критических замечаний. Кроме того, любая язвительность сразу вызывает у меня желание парировать, ввязаться в словесную дуэль. Однако в данном случае, из-за скудости моего английского, я, признаться, и не понимала, что там Тюдор острит в мой адрес. Так что его колкости

нисколько не меняли неизменно восторженного выражения на моем лице, с которым я смотрела на этого чудо-человека. Между нами возник эмоциональный контакт, скоро перешедший в дружбу.

Меня многое интриговало в нем как человеке – и, прежде всего, его дзен-буддизм. Узнав, что он встает в пять утра, чтобы в шесть уже быть на крыше и предаваться медитации, я твердо решила появиться ни свет ни заря у него на крыше, чтобы посмотреть, как он на это прореагирует. К несчастью, меня подвел будильник, и план поразить Тюдора остался втуне.

Наши репетиции шли легко, непринужденно, несмотря на сопровождавшие их язвительные колкости. Порою он смешил меня до колик, и я внутренне разряжалась от того напряжения, которое сопутствовало мне в Америке в первые два года. Помню, как на репетиции его «Ромео и Джульетты» он показывал мне жест, каким Джульетта закрывает глаза от слепящего утреннего света, несущего



*Джульетта (постановка Э. Тюдора). 1971*

ей разлуку с возлюбленным. «Представь себе, что ты увидела Сталина или Гитлера, и закрой в ужасе лицо руками», – шутил он, и я сразу находила нужное состояние. Увы, гораздо чаще он не желал мне помогать – он словно наслаждался моей беспомощностью, бросая меня, как щенка, в воду его балетов и наблюдая, выплыву я или нет.

Чем больше я работала с Тюдором, тем больше убеждалась в одной его странной особенности – он не любил тщательно подготовленных ролей в его балетах, словно оставляя за танцовщиком свободу импровизации и самовыражения. Репетируя в предельно сжатые сроки его «Сиреневый сад» (мой первый опыт в тюдоровской хореографии) и одновременно работая над другими спектаклями, я оказалась в крайне затруднительном положении перед премьерой. Я не только не успела вжиться в тонкую прустианскую атмосферу этого балета, но даже не успела выучить свои выходы да и просто порядок движений. Память не срабатывала, голова разрывалась от изобилия втискиваемой в нее информации. Я впала в панику и позвонила Тюдору с просьбой, чтобы он пришел ко мне на квартиру и разметил мои выходы на музыке. Инквизитор сжалился над жертвой и появился передо мной со своей кривоватой улыбочкой. Он понимал мое волнение и был даже тронут моим беспокойством по поводу премьеры и в то же время явно наслаждался моей беспомощностью.

Эта репетиция «Сада» на дому под магнитофонную запись дала мне гораздо больше, чем репетиция в зале. Каждое слово Тюдора незамедлительно попадало в цель, и за какие-нибудь три часа я узнала о своей героине Каролин столько, сколько мне не снилось узнать за все время (впрочем, безбожно краткое) нашей совместной работы в зале. Тем не менее я все еще не была тверда в порядке и – о боже! – путалась в музыкальных выходах.

– Вы уж подстрахуйте меня, Энтони, за кулисами на спектакле, – попросила я.

– Ха-ха, – ответил Тюдор. – И не надейтесь. Я уж получу свое удовольствие в зале от этого зрелища.

Могу себе представить, сколько промашек я допустила на первом спектакле, но Тюдор, казалось, был доволен. Впрочем, я никогда не знала, нравится ему моя работа или нет. Он был даже не скуп, а скареден на поощрения и комментарии. Только потом, во-

дя в «Сиреневый сад» новую исполнительницу, Энтони пригласил меня показывать ей Каролин и все приговаривал: «Смотрите, как она двигается, и делайте так же».

В труппе удивлялись, как это мне удается так быстро освоить незнакомый стиль. Честно говоря, с точки зрения балетного словаря пластический язык Тюдора не был для меня нов или сложен – особенно после якобсоновских балетов. Трудность и новизна его хореографии заключались в другом – в ее эмоциональном наполнении, а точнее – в соотношении внешнего и внутреннего планов танца.

В России я привыкла никак не сдерживать чувства на сцене. Мне, щедро выплескивающей себя, очень подходила хореография, рассчитанная на пластическую и эмоциональную экспрессию артиста – например, такая, как у Якобсона. Однако использовать свой русский опыт в постановках Тюдора, не разрушая их стиля, оказалось невозможно.

Героини его балетов – будь то Каролин в «Сиреневом саду» или Агарь в «Огненном столпе» – одержимы и снедаемы страстями, но форма выражения их крайне сдержанная. О чувствах и переживаниях говорит едва видимый нюанс, мимолетный жест, неуловимый поворот головы. Психологические состояния доносятся через скупые пластические знаки, всегда очень точные и самоценные. В умении создавать мир таких тонких материй, в которых бьется внутренний нерв, и заключался божий дар Тюдора.

Тем не менее внешняя скупость хореографического материала в «Сиреневом саде» вызвала у меня поначалу немалые страдания. Нахождение новой выразительности, когда эмоции словно пленены, заперты в душе, стоило мне огромных усилий. При всей моей любви к атмосфере этого балета, по-тюдоровски поэтичной, я так до конца и не справилась с ним. Вернее, станцевала его ниже собственных возможностей. Но именно с «Сиреневого сада» начало меняться мое отношение к балетной выразительности в целом. Раньше мне казалось, что чем больше выплеск, тем заразительнее результат. Теперь мне предлагалось понять, усвоить – прежде всего телом – что можно при внешнем хладнокровии добиваться огромной экспрессивности. И я обязана была овладеть этим искусством эмоциональной сдержанности. И не только потому, что того тре-

бовал данный стиль танца. Главным образом, потому, что это черта, характерная вообще для западного современного искусства.

Танцуя балеты Тюдора, я училась переключать свои эмоции в другое русло, не давать себе воли, быть предельно экспрессивной, но при этом быть «пламенем подо льдом», пользуясь выражением Бальзака.

Сказать, что обучение шло гладко, было бы сильным преувеличением. Так, выступая в тюдоровской версии «Ромео и Джульетты», каждый раз после спектакля я была, как в кошмаре, – мне казалось, что мне давали возможность высказаться, я уже почти открыла рот, но оттуда никаких звуков не воспоследовало, как я ни напрягалась… В этой постановке Тюдор использовал музыку Делиуса, приятную для слуха, и поставил как раз в ее духе пластические композиции, адресующиеся к живописи знаменитых итальянцев – Беато Анжелико или Гоццоли…[10] Декоративные, словно подстраивающиеся под них решения Тюдора сами выглядели как прекрасные картины, на которых оживали легкие, стилизованно-утонченные фигуры. И хотя эти чистейшие поэтические иллюстрации внешне мне чрезвычайно импонировали, я сама с трудом подчиняла себя их строго дозированной, едва намеченной, как тонкой кистью, пластике, ощущая себя, скорее, не Джульеттой, а тихой, замирающей при встрече с ангелом Марией из ренессансных «Благовещений». Мне сильно недоставало здесь воздуха Шекспира, трагедии любви и движений, которые могли бы ее выразить.

Тюдор считал, что атмосфера в его балетах напоминает чеховскую, но я, к сожалению, ее таковой не воспринимала. Сказывалось различие наших культурных опытов. Сходство мне казалось поверхностным. Да, у Тюдора, как и у Чехова, фигурируют провинциалы, маленькие люди в маленьком городке, мучимые своими страстями. Но я не ощущала самого главного, что делает чеховских героев ни на кого не похожими: тоски по жизни, в которой был бы духовный стержень, высокая цель – будь то служение людям или творчеству. Скажем, ничего подобного я не чувствовала у героини «Огненного столпа», Агари. Ожесточившаяся старая дева, отчаявшаяся в этой жизни от невозможности найти мужчину, – этим вроде бы и исчерпывался ее характер, такой далекий от меня. Я никак не могла

*«Огненный столп». Агарь. 1971*

влезть в кожу злосчастной безмужницы. Тут еще требовалось, чтобы я стала именно тюдоровской Агарью, иными словами, Агарью с английской психологией, парадокс которой заключался в том, чтобы «сказать все и не сказать ничего», или, как говорил мне Тюдор: «Ты должна разгласить все тайны Агари, но остаться по-английски скрытной». Как же это было тяжело!

Поэтому премьера «Огненного столпа» не принесла мне внутреннего удовлетворения. Я не ощущала в роли той естественности всех побуждений, без которой мои движения делаются формальными и пустыми. После премьеры я сидела в своей уборной, трясясь как осиновый лист в ожидании Тюдора. Что он скажет? Ведь его мнения я боялась больше всего. *В конце концов он появился, сел* на стул и долго молчал. Я тоже сидела онемевшая, не чуя под собою ног. Наконец Энтони сказал: «А что это ты все время на дом лезла? Ну, хорошо, отчаянье, безысходность, но на дом-то зачем лезть?»

Я, по правде сказать, и не заметила этого; видимо, чувствуя себя в спектакле не в своей тарелке, бросалась к дому инстинктивно, как к якорю спасения. Больше Тюдор ничего не сказал и ушел. И в этом он был весь.

Я станцевала еще три спектакля, и все, как мне казалось, не туда. Хотя вроде бы Тюдор и публика были довольны. Даже суровый критик Анна Кисельгофф выразила восхищение дебютом. Но я знала, что Агарь мне не дается. И тут мне на помощь пришел все-таки Чехов. Вернее, советский фильм по его «Даме с собачкой», который очень нравился Энтони[11]. Помог даже не сам фильм, а выражение глаз Ии Савиной, игравшей главную роль, – выражение ее светлых глаз, тоскующих по любви, не верящих в нее и тем не менее ждущих от нее внутреннего обновления. Я просто физически ощутила выражение этих глаз, и все сразу стало на свои места. После очередного выступления в «Огненном столпе» Тюдор сказал: «Вот теперь ты делаешь то, что нужно».

Школа, пройденная у Тюдора, помогла мне в работе даже с вечными спутниками моей творческой жизни. Мои «Жизель» и «Лебединое озеро» несколько видоизменились. Теперь я чаще себя обуздывала и добивалась нужной экспрессивности, контролируя эмоции. И спектакли проходили чрезвычайно успешно: западной публике, безусловно, претят любые эмоциональные перехлесты.

Несостоявшееся на моей дебютной «Жизели» в АВТ партнерство с Эриком Бруном, слава богу, не обошло меня стороной, завязавшись чуть позже. Хотя, к большому моему сожалению, оно продлилось недолго: Брун был уже на закате своей сценической карьеры. Случись мне встретиться с ним раньше, у нас, я уверена, возникло бы долгое и абсолютно гармоничное партнерство.

В Эрике я больше всего ценила драгоценное сочетание прирожденного аристократизма с технической виртуозностью, необычайную актерскую тонкость и чувство атмосферы на сцене. Мне запомнилось, как написал о Бруне Клайв Барнс: «Он танцевал ради удовлетворения некоего абстрактного идеала совершенства. На свете нет танцовщика, у которого было бы больше стиля, больше величия и больше страсти». Я бы под этими словами подписалась

обеими руками. Психологический контакт у нас с Эриком сложился сразу, потому что с балетным актером, отличающимся благородством и изысканностью жеста (а таким и был Брун), у меня сразу возникали на сцене ответные вибрации. И в этом смысле Эрик для меня – идеальный партнер.

В 1970-е я танцевала с ним полную «Жизель» (но чаще в концертах – pas de deus из второго акта), «Шопениану» и новые для себя балеты: «Сильфиду» Бурнонвиля (в редакции самого Бруна), «Эпилог» Джона Ноймайера, дуэт в «Реке» Алвина Эйли, «Чудесный мандарин» Ульфа Гадда, «Жар-птицу» Фокина. Среди них абсолютной «ездой в незнаемое» явилось знакомство с хореографией Алвина Эйли[12].

«Река» на музыку Дюка Эллингтона уже находилась в репертуаре АВТ, когда Эйли загорелся идеей поставить для нас с Эриком и ввести в этот балет, состоящий из разных номеров, новый дуэт. До работы с Эйли – лучшим американским хореографом джаз-танца – я никакого джазового опыта не имела, что, в общем-то, легко объяснялось. Джаз в Советском Союзе не приветствовался, балеты под него не ставились. О джаз-танце я в свое время – в школе и Кировском театре – и вовсе не слышала. Но и Брун, как ни странно, впер-

*Репетиция «Жизели» с Э. Бруном. 1971*

вые пробовал себя в джазовом стиле. Так что мы оба барахтались в музыке Эллингтона, как беспомощные щенки в воде – неуклюже, антиритмично, скованно.

Главное было даже не это: классически обученный танцовщик отличается существеннейшим образом от танцующего джаз. Джаз требует непосредственной реакции мышц на музыку, спонтанного отклика на нее, абсолютной раскрепощенности, которая нам, «классикам», не дана. Классический танец – это шитье по заданной канве. Наши тела вооружены суммой навыков, благодаря которым выполняются комбинации движений. Мы привыкли повиноваться рисунку, приспосабливать свои физические возможности и выучку к нему. Нам нужно давать определенную задачу телу, перед тем как сделать то или иное движение. Как художнику, взращенному на академизме, трудно перейти к абстракции, предполагающей свободу в выборе красок и заполнении ими пространства холста, так и нам избавиться от контроля школы, выучки, технических приемов над телом сразу практически невозможно. Кроме того, природа концентрации в танце под джаз совсем другая сравнительно с классикой: в классике наша концентрация включает в себя все тело. Ноги, руки, позировка головы, постановка корпуса – все находится под контролем. Освободиться от него, обрести неконтролируемое и непредсказуемо реагирующее на джазовую музыку тело стало для меня первостепенной задачей.

Такая свобода в крови, скажем, у пуэрториканцев или бразильцев. Для них джазовые ритмы так же легко находят отклик в теле, как у русских танцовщиков – славянские задушевные мотивы. Однажды я с восхищением смотрела, как танцуют джаз дети в Рио-де-Жанейро, и умирала от зависти к их природной ритмичности.

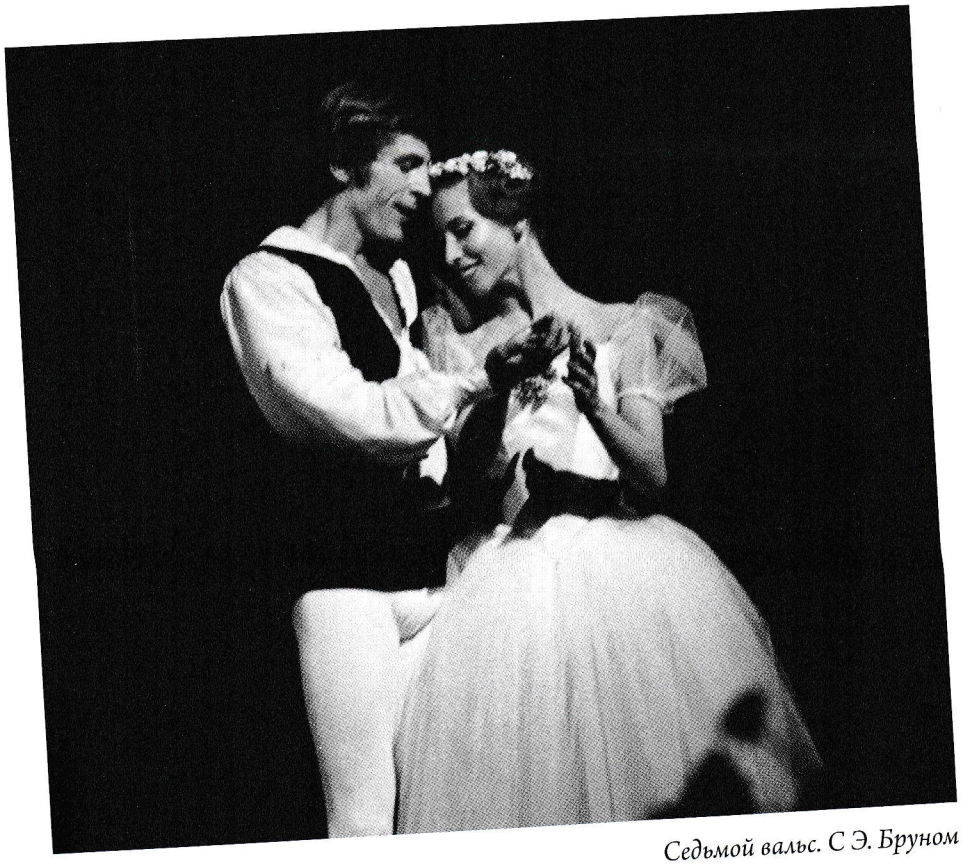
А тогда, чтобы поучиться танцевать джаз, мы с Бруном пошли в пуэрториканскую дискотеку. На ее площадку я, конечно, вылезти не посмела, боясь позора, но чувство ритма (вернее, раскрепощенности тела), думается, схватила. Более того, как-то сумела сохранить его до премьеры. Когда после спектакля Барнс написал, что я танцую джаз так, как будто всю жизнь в нем подвизалась, я была весьма польщена. Но, к сожалению, джазовый опыт, несомненно, обогативший мою пластику, так же быстро улетучился, как и при-

вые пробовал себя в джазовом стиле. Так что мы оба барахтались в музыке Эллингтона, как беспомощные щенки в воде – неуклюже, антиритмично, скованно.

Главное было даже не это: классически обученный танцовщик отличается существеннейшим образом от танцующего джаз. Джаз требует непосредственной реакции мышц на музыку, спонтанного отклика на нее, абсолютной раскрепощенности, которая нам, «классикам», не дана. Классический танец – это шитье по заданной канве. Наши тела вооружены суммой навыков, благодаря которым выполняются комбинации движений. Мы привыкли повиноваться рисунку, приспосабливать свои физические возможности и выучку к нему. Нам нужно давать определенную задачу телу, перед тем как сделать то или иное движение. Как художнику, взращенному на академизме, трудно перейти к абстракции, предполагающей свободу в выборе красок и заполнении ими пространства холста, так и нам избавиться от контроля школы, выучки, технических приемов над телом сразу практически невозможно. Кроме того, природа концентрации в танце под джаз совсем другая сравнительно с классикой: в классике наша концентрация включает в себя все тело. Ноги, руки, позировка головы, постановка корпуса – все находится под контролем. Освободиться от него, обрести неконтролируемое и непредсказуемо реагирующее на джазовую музыку тело стало для меня первостепенной задачей.

Такая свобода в крови, скажем, у пуэрториканцев или бразильцев. Для них джазовые ритмы так же легко находят отклик в теле, как у русских танцовщиков – славянские задушевные мотивы. Однажды я с восхищением смотрела, как танцуют джаз дети в Рио-де-Жанейро, и умирала от зависти к их природной ритмичности.

А тогда, чтобы поучиться танцевать джаз, мы с Бруном пошли в пуэрториканскую дискотеку. На ее площадку я, конечно, вылезти не посмела, боясь позора, но чувство ритма (вернее, раскрепощенности тела), думается, схватила. Более того, как-то сумела сохранить его до премьеры. Когда после спектакля Барнс написал, что я танцую джаз так, как будто всю жизнь в нем подвизалась, я была весьма польщена. Но, к сожалению, джазовый опыт, несомненно, обогативший мою пластику, так же быстро улетучился, как и при-

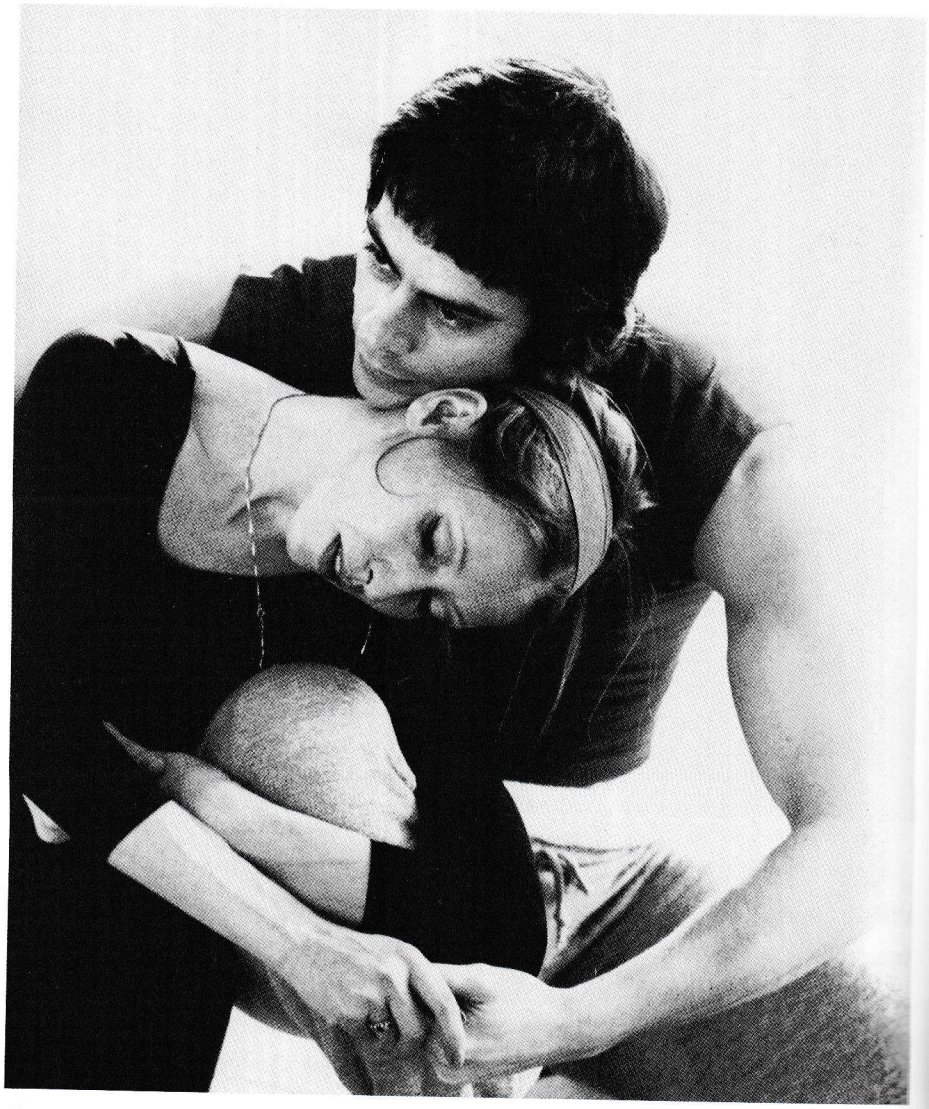


*Седьмой вальс. С Э. Бруном*

шел ко мне. В тот раз я обрела этот навык по наитию, и потому он был минутным.

Мой ежедневный классический тренаж с его строгим регламентом исключал свободу пластики. Наша свобода в другом – в способности выразить себя, эмоционально раскрепоститься в пределах балетного канона, которому тело подчинено неукоснительно. Убедиться в этом в очередной раз позволил мне номер «Эпилог» Джона Ноймайера, сочиненный им в 1975 году для меня и Эрика Бруна на музыку знаменитого адажиетто из Пятой симфонии Малера[13].

Дуэт держится на громадном душевном напряжении и эмоциональном накале партнеров при том, что каждая его поза закована в точную форму, выдержана в классических линиях, не допускающих искажения. Хореография Ноймайера – настоящий кладезь смысла и чувств, из которого произрастают все движения. Внутреннее



*С Джоном Ноймайером*

наполнение танца необыкновенно важно для Ноймайера, и в его дуэте я, что называется, дорвалась до драматических переживаний. Эмоционально настроиться помогала и потрясающая музыка Малера, которую Ноймайер чувствовал так, что казалось, он творил свой дуэт под ее диктовку.

Я воспринимаю «Эпилог» как экзистенциалистский балет. Балет о двух одиночествах, двух близких натурах, которые тянутся

друг к другу, стараются высказаться, понять друг друга, но что-то мешает им это осуществить… В отличие от сложных отношений героев дуэта, в нашем творческом союзе царила во время работы полная гармония. Мы с Эриком были буквально влюблены в Джона, а он называл нас «мои восхитительные». Когда Джон сочинял и показывал нам текст, от него нельзя было оторвать глаз – настолько он сам эмоционален, так красива его пластика и выразительна игра мышц.

Зародившаяся с «Эпилога» моя дружба с Ноймайером длится уже годы. Он приглашал меня танцевать его постановки «Щелкунчика» и «Лебединого озера» в Гамбургской труппе. У меня, как, впрочем, и у него дома, висит одна трогательная и дорогая мне фотография с Джоном, в которой есть что-то чеховское. Мы оба на ней самоуглубленны, и в то же время Джон с большой внутренней теплотой обнимает меня…

Партнерство же с Эриком Бруном мне было дорого в любых балетах, больших и маленьких, классических и современных. Но, конечно, Эрик – прежде всего, исключительный премьер и глубокий знаток классического танца. В АВТ мне была дана возможность в этом убедиться.